

Université Charles de Gaulle – Lille 3

École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société – Laboratoire GERiICO

et

Université du Québec à Montréal

Faculté de Communication

Thèse de doctorat

en Sciences de l'Information et de la Communication

Nathalie CASEMAJOR LOUSTAU

Diffuser les collections photographiques sur le Web :
de nouvelles pratiques de médiation ?

Étude des formes et stratégies de communication
du patrimoine photographique en ligne

Présentée et soutenue publiquement le 8 décembre 2009

Thèse en cotutelle sous la direction de :
Michèle Gellereau (Lille 3) et Gaëtan Tremblay (UQAM)

Membres du jury :

Jean Davallon – Professeur en SIC, Université d'Avignon (rapporteur)

Aude Dufresne – Professeur en communication, Université de Montréal

Élisabeth Fichez – Professeur émérite en SIC, Université de Lille 3

Michèle Gellereau – Professeur en SIC, Université de Lille 3 (directrice)

Éric George – Professeur en communication, UQAM (rapporteur)

Gaëtan Tremblay – Professeur en communication, UQAM (directeur)

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

RÉSUMÉ

Le développement de l'Internet et des techniques de numérisation ont offert aux institutions patrimoniales un nouvel outil pour diffuser leurs collections. Médium visuel bien connu et apprécié du public, la photographie semble particulièrement adaptée à la présentation sur le Web. Nous proposons dans cette thèse une analyse des formes et des stratégies de médiation en ligne des fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*. L'enquête que nous avons menée visait à répondre à la question suivante : l'arrivée du Web se traduit-elle par de nouveaux modes de valorisation des fonds photographiques patrimoniaux ? Nous avons dégagé deux axes d'analyse : l'un diachronique, identifiant les principales étapes de création du dispositif en ligne, et l'autre transversal, interrogeant d'une part la construction d'un cadre de représentation, de circulation et d'interprétation du patrimoine et examinant d'autre part l'inscription des objets patrimoniaux et des acteurs dans un jeu de relations sociales. Les résultats de l'analyse montrent que : (1) la matérialité numérique, la circulation hypertextuelle et l'agrégation des données introduisent de nouvelles conditions de transmission patrimoniale ; (2) mais du point de vue de l'interaction entre institutions, publics et objets, le Web (et en particulier le Web 2.0) tend à prolonger des évolutions déjà à l'œuvre dans le champ patrimonial et culturel (participation des publics, démarche citoyenne d'appropriation, réduction de la frontière entre producteurs et utilisateurs). En définitive, il apparaît que l'évolution des pratiques de médiation est moins liée à la nouveauté technique de l'*outil* de communication qu'à la manière de concevoir le *projet* de communication (représentations du patrimoine, du médium photographique, du public et du geste de médiation lui-même).

Mots clés : Internet, photographie, patrimoine, médiation, medium, media

Photography Collections on the Web: New Practices of Cultural Transmission? Mediation and Communication Strategies of Photographic Heritage

With the development of the Internet and the advances of digitization techniques, cultural institutions have access to a new tool to display their collections. As a popular visual medium, photography seems particularly suited for online publication. This dissertation investigates the forms of mediation and communication strategies elaborated by the *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* and *Library and Archives Canada* on their websites. The purpose of this study is to answer the following question: does the Web introduce new ways of valorizing photographic heritage? Two directions were followed to carry on the analysis: the first one is diachronic and aims to identify the main steps in creating online ways of access to the collections; the second one is transversal and questions both the frames of representation, circulation and interpretation built by the websites and the complex set of social relations in which artifacts and actors are intertwined. The survey that was conducted shows that: (1) digital materiality, hypertextual circulation and data aggregation introduce new conditions for transmitting cultural heritage; (2) but as for interactions between institutions, objects and audiences, the Web (and particularly the Web 2.0) tends to extend evolutions already existing in the field of cultural heritage (audience participation, appropriation in a citizen perspective, erased boundary between producers and users). In the end, the results underline the fact that technical innovation is not the main cause of evolution in cultural practices of mediation: rather than the characteristics of the *tool* of communication, it's the *vision* of communication (representation of cultural heritage, of photography as a medium, of audiences, of mediation itself) that plays the most significant part.

Keywords : Internet, photography, cultural heritage, mediation, medium, media

« The latest in technology is always the occasion of metaphysical voyages outward in space but backward in time: a journey of restoration as much as of progress »

James Carey, *Culture as Communication*, 1989¹

¹ « Les technologies les plus récentes sont toujours l'occasion de voyager métaphysiquement plus loin dans l'espace mais à rebours dans le temps : c'est un parcours de restauration autant que de progrès » (traduction de l'auteur). James Carey, *Communication as culture*, 1989 : 8.

AVANT-PROPOS

Je tiens à remercier Michèle Gellereau et Gaëtan Tremblay pour leur accompagnement tout au long de ce travail, pour leurs conseils, leurs encouragements et leur confiance.

Ma reconnaissance va aussi à toutes les personnes que j'ai rencontrées dans le cadre de mon enquête (en particulier à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et à *Bibliothèque et Archives Canada*), ainsi que tous ceux et celles avec qui j'ai discuté de ce projet.

Un grand merci à mes parents pour leur soutien tout au long de mon parcours d'études.

J'adresse également mes remerciements au Conseil Régional du Nord Pas-de-Calais pour le financement de cette recherche, à Élisabeth Fichez qui m'a permis d'obtenir cette bourse doctorale, à la fondation de l'UQAM et à la Faculté de communication de l'UQAM pour leur contribution financière, ainsi qu'au laboratoire GÉRiiCO pour le financement de ma participation à plusieurs colloques et manifestations scientifiques.

Merci enfin à Antonin Serpereau pour sa relecture.

TABLE DES MATIÈRES

RESUME.....	III
AVANT-PROPOS.....	VII
TABLE DES MATIERES	IX
TABLE DES TABLEAUX.....	XV
TABLE DES FIGURES	XVII
 INTRODUCTION	 1
 CHAPITRE 1	
LA DIFFUSION DU PATRIMOINE CULTUREL SUR LE WEB :	
CONSTRUCTION D'UN OBJET DE RECHERCHE	9
I – UN NOUVEAU RESEAU DE DIFFUSION DU PATRIMOINE CULTUREL.....	10
<i>I.1 Genèse d'un réseau de communication mondialisé.....</i>	<i>10</i>
<i>I.2 Les politiques de numérisation et de diffusion numérique du patrimoine</i>	<i>13</i>
I.2.1 En France et dans le contexte européen	14
I.2.2 Au Canada	18
II – L'INTERNET CULTUREL ET LES IDEAUX DE LA « SOCIETE DE L'INFORMATION »	21
<i>II.1 La place de la « société de l'information » dans les politiques culturelles.....</i>	<i>21</i>
<i>II.2 De la « société de l'information » à la « société du savoir »</i>	<i>23</i>
<i>II.3 La critique des utopies et des idéologies de la communication en réseau</i>	<i>25</i>
III – LA DIMENSION AXIOLOGIQUE DE L'OBJET DE RECHERCHE.....	29
<i>III.1 Les critiques de la médiatisation des collections patrimoniales sur le Web</i>	<i>30</i>
III.1.1 Simulation et industrialisation.....	30
III.1.2 Consumérisation de l'accès au patrimoine	33
<i>III.2 Positionner la démarche de recherche en dehors de l'axe des valeurs ?</i>	<i>40</i>
III.2.1 De la possibilité d'une « neutralité axiologique » : une utopie nécessaire ?.....	41
III.2.2 Stratégies de distanciation critique.....	45
CONCLUSION	52

CHAPITRE 2

CONSTITUTION, PATRIMONIALISATION ET VALORISATION

DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES.....	55
I – CHOIX DES ETUDES DE CAS.....	56
<i>I.1 Le choix du terrain d'observation</i>	<i>57</i>
<i>I.2 Présentation des cas d'étude</i>	<i>62</i>
<i>I.3 Les fonds photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine et de Bibliothèque et Archives Canada.....</i>	<i>64</i>
I.3.1 Origines	65
I.3.2 Caractéristiques matérielles	67
I.3.3 Inventaire et documentarisation.....	70
<i>I.4 L'archive photographique comme dispositif mémoriel</i>	<i>72</i>
II – LE STATUT PATRIMONIAL DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES	76
<i>II.1 Patrimoine et patrimonialisation : cadre conceptuel.....</i>	<i>76</i>
II.1.1 Genèse et extension de la notion de patrimoine.....	77
II.1.2 La valeur patrimoniale.....	80
II.1.3 La patrimonialisation : saisir la construction du statut patrimonial comme un processus.....	83
<i>II.2 Photographie, mémoire, patrimoine.....</i>	<i>87</i>
II.2.1 L'inventaire du monde.....	87
II.2.2 Les conditions de la patrimonialisation des fonds photographiques	91
II.2.3 Un médium d'inscription de la mémoire	96
III – LA MISE EN VALEUR DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES SUR LE WEB.....	100
<i>III.1 Des stratégies de communication du patrimoine</i>	<i>100</i>
III.1.1 Mise en accès, mise en communication et mise en valeur.....	101
III.1.2 De l'archive numérique au musée virtuel.....	102
<i>III.2 Dispositifs de mise en valeur.....</i>	<i>105</i>
III.2.1 Consultation sur place, publications, expositions.....	105
III.2.2 Les sites Internet de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine et de Bibliothèque et Archives Canada	107
CONCLUSION	112

CHAPITRE 3

CADRE THEORIQUE ET RETOUR SUR LA PROBLEMATIQUE	113
I – ECLAIRAGES CONCEPTUELS	114
<i>I.1 Médium, média, médiatisation</i>	114
I.1.1 Le médium, support d’inscription des traces.....	114
I.1.2 Les médias de communication en tant que techniques symboliques.....	116
I.1.3 De la médiatisation à la médiation	121
<i>I.2 L’analyse des médiations au croisement du technique et du symbolique</i>	121
I.2.1 De la médiation technique aux médiations sociales et symboliques	122
I.2.2 De la médiation comme processus socio-symbolique à la dimension technique de la communication.....	125
I.2.3 Le site Internet comme dispositif technosémiotique.....	126
II – MISE EN VALEUR ET CIRCULATION DU PATRIMOINE PHOTOGRAPHIQUE SUR LE WEB	128
<i>II.1 La communication du patrimoine : un processus non-linéaire</i>	129
II.1.1 L’approche de la « trivialité » : la circulation sociale des êtres culturels comme activité productive et structurante	129
II.1.2 Circulation, diffusion et transmission du patrimoine : la communication comme opérateur de construction mémorielle.....	131
<i>II.2 La problématique du changement technique dans le champ de la culture et de la communication</i>	135
II.2.1 La contribution fondatrice de M. McLuhan et H. Innis	136
II.2.2 La transformation des dispositifs matériels de transmission de la culture et ses effets : le cas de l’écriture	140
II.2.3 La critique du déterminisme technique.....	141
<i>II.3 Nouveaux outils de médiation, nouvelles pratiques de médiation ?</i>	144
II.3.1 Inter médiations, remédiations : figures de la transformation et de la permanence	144
II.3.2 Axes d’analyse : comment saisir la spécificité des formes de médiation du patrimoine photographique sur le Web ?.....	145
CONCLUSION	149

CHAPITRE 4

METHODOLOGIE DE RECUEIL ET D’ANALYSE DES DONNEES	151
I – LA CONSTITUTION DU CORPUS	153
<i>I.1 Recueil des données sur les sites Internet</i>	154
<i>I.2 Recueil des données par entretiens</i>	163
I.2.1 Le panel des acteurs interviewés.....	163
I.2.2 Le guide d’entretien	167
<i>I.3 Autres données : ressources documentaires</i>	169
II – TRAITEMENT ET ANALYSE DES DONNEES	172
<i>II.1 La grille de traitement des données</i>	172
<i>II.2 Limites de l’interprétation des données</i>	177

CONCLUSION.....	180
-----------------	-----

CHAPITRE 5

LA NUMÉRISATION : UN NOUVEAU RÉGIME DE REPRÉSENTATION

DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES.....	181
I – UNE CHAÎNE DE SUPPORTS DE REPRODUCTION TECHNIQUE	183
<i>I.1 Passage d'un mode de reproduction analogique à un mode de reproduction numérique...</i>	183
<i>I.2 Les campagnes de numérisation à la Médiathèque et à BAC.....</i>	185
II – LA CONSTITUTION DE COLLECTIONS NUMÉRIQUES : LOGIQUES DE SÉLECTION DES FONDS	188
<i>II.1 Numérisation systématique vs sélection thématique ?.....</i>	189
<i>II.2 Les critères de sélection des fonds à numériser</i>	193
II.2.1 Le prestige des fonds	194
II.2.2 L'utilité documentaire des fonds	195
II.2.3 La préservation des originaux : dialectique de la conservation et de l'accès	195
II.2.4 La documentarisation préalable des fonds : des strates de mise en valeur	197
II.2.5 La présélection des fonds par des opérations de reproduction antérieures.....	199
III – LES MODALITÉS DE REPRÉSENTATION NUMÉRIQUE DE L'OBJET PHOTOGRAPHIQUE :	
DE L'ÉPAISSEUR DE L'OBJET À LA SURFACE DE L'IMAGE	202
<i>III.1 Sélection d'une modalité d'existence de l'image</i>	202
III.1.1 La présence du négatif sur le tirage à la Médiathèque et à BAC	203
III.1.2 Logique de valorisation artistique ou documentaire.....	204
<i>III.2 Traitement de l'image et recadrages</i>	207
III.2.1 L'inversion du négatif en positif	208
III.2.2 Recadrages et décontextualisation.....	211
<i>III.3 La création des métadonnées : une représentation textuelle des fonds photographiques.</i>	214
IV – LE STATUT DE LA REPRODUCTION NUMÉRIQUE : CONDITIONS DE PERCEPTION ET RÉGIMES DE	
LEGITIMITÉ	220
<i>IV.1 Le mode d'existence de la copie numérique : virtualité et dématérialisation ?</i>	220
IV.1.1 La notion de virtualité	220
IV.1.2 Critique de l'immatérialité	221
<i>IV.2 Régimes d'authenticité et de vérité de la photographie patrimoniale sur le Web.....</i>	224
IV.2.1 L'original au prisme de la copie.....	224
IV.2.2 Les régimes de vérité de la photographie argentique et de l'image numérique.....	227
CONCLUSION.....	231

CHAPITRE 6

MEDIATIONS EDITORIALES : LOGISTIQUE DE L'ACCES ET

PARCOURS D'INTERPRETATION	233
I – LA LOGISTIQUE DE L'ACCES AUX FONDS PATRIMONIAUX SUR LE WEB : DE NOUVEAUX FORMATS POUR DE NOUVEAUX CORPUS PATRIMONIAUX ?	235
<i>I.1 Le recours à des formats de médiation traditionnels</i>	235
I.1.1 Des dispositifs composites issus d'univers culturels variés	236
I.1.2 Le cas de l'exposition virtuelle	238
I.1.3 Le cas de la visite guidée en ligne.....	246
<i>I.2 L'innovation du point de vue des parcours de circulation et des formes d'agrégation des contenus</i>	252
I.2.1 Systèmes de navigation hypertextuelle dans les sites web de la Médiathèque et de BAC	253
I.2.2 L'assemblage des ressources patrimoniales dans des réseaux et des corpus extensifs.....	256
II – GAGNER DE NOUVEAUX UTILISATEURS ? FIGURES DU PUBLIC ET PROGRAMMES D'ACTIVITE DES DISPOSITIFS DE MEDIATION EN LIGNE	260
<i>II.1 Du public in situ au public en ligne</i>	260
II.1.1 Cerner la notion de public en ligne	261
II.1.2 Les publics traditionnels de la Médiathèque et de BAC	262
II.1.3 L'évaluation des publics à la Médiathèque et à BAC : deux approches différentes	263
<i>II.2 Éléments pour une typologie des figures du public</i>	266
II.2.1 La problématique de l'élargissement des publics	266
II.2.2 Figures de l'expert et du grand public : un partage structurant.....	269
III – D'UN PUBLIC DE SPECIALISTES VERS UNE OUVERTURE AU GRAND PUBLIC ?	272
<i>III.1 La base de donnée : pratiques d'experts et accompagnement du grand public vers la consultation des fonds</i>	272
III.1.1 Un contrat de communication passé entre spécialistes	273
III.1.2 Guider l'utilisation du formulaire d'interrogation.....	279
III.1.3 Ménager des couloirs informationnels	284
<i>III.2 Les dispositifs de médiation créés spécifiquement pour le grand public</i>	289
III.2.1 Dispositifs ludiques et éducatifs : des programmes d'activité peu représentés sur les sites de la Médiathèque et de BAC	289
III.2.2 Les outils d'interprétation : situer les objets dans un univers de référence.....	293
IV - REPRESENTER UN PATRIMOINE COMMUN	302
<i>IV.1 Le public comme collectif identitaire</i>	302
IV.1.1 Une dimension identitaire plus présente à BAC.....	303
IV.1.2 Figure du public citoyen et multiculturalisme canadien.....	304
<i>IV.2 Réévaluer le sens du patrimoine photographique ?</i>	306
CONCLUSION	313

CHAPITRE 7

CIRCULATION ET FORMES DE SOCIABILITE DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES

SUR LE WEB	317
I – APPROPRIATIONS ET DETOURNEMENTS DES RESSOURCES PATRIMONIALES EN LIGNE.....	320
<i>I.1 Les dispositifs en ligne d'appropriation et de partage du patrimoine photographique</i>	<i>320</i>
<i>I.2 Un type de fonctionnalité plus présent à BAC.....</i>	<i>322</i>
<i>I.3 Formes de l'appropriation et du détournement des fonds photographiques en ligne</i>	<i>327</i>
I.3.1 L'appropriation à des fins didactiques	328
I.3.2 Le détournement à des fins personnelles.....	332
<i>I.4 Encadrement et régulation des modalités d'appropriation</i>	<i>334</i>
I.4.1 Les dispositifs de protection des photographies.....	335
I.4.2 Droits de propriété intellectuelle sur les numérisations vs libre circulation	338
II – DISPOSITIFS DE MEDIATION PARTICIPATIFS ET INTERVENTION DES USAGERS DANS LE CONTENU	
DES SITES PATRIMONIAUX	341
<i>II.1 Les dispositifs participatifs en ligne : une forme de médiation novatrice ?</i>	<i>341</i>
II.1.1 Un phénomène à la croisée des évolutions de la sphère culturelle et médiatique	342
II.1.2 Une nouvelle articulation de la relation entre producteur et récepteur, mais pas une transformation radicale.....	343
<i>II.2 Des formes d'intervention dans les contenus peu sollicitées sur les sites de la Médiathèque et de BAC</i>	<i>347</i>
III - FLICKR : UN OUTIL POUR LA REDOCUMENTARISATION DES FONDS ?	353
<i>III.1 Contexte et genèse du projet de BAC sur Flickr</i>	<i>353</i>
III.1.1 Le projet Les Organismes publics (The Commons) : un cadre de partenariat entre Flickr et les institutions patrimoniales.....	354
III.1.2 Le cas de BAC : l'ouverture d'un compte sur Flickr, mais pas d'entrée dans Les Organismes publics.....	355
III.1.3 Les fonctionnalités offertes par Flickr en termes de partage, d'appropriation et de redocumentarisation des fonds	357
<i>III.2 Le projet « Le trèfle et la feuille d'érable » (BAC)</i>	<i>358</i>
III.2.1 Un objectif de large diffusion et de redocumentarisation des fonds.....	359
III.2.2 Éléments pour un bilan.....	361
III.2.3 Mise en perspective des résultats	369
IV – FIGURES DE L'USAGER INTERNAUTE.....	374
<i>IV.1 Une plus grande diversité de rôles offerts sur le site de BAC.....</i>	<i>374</i>
IV.1.1 L'utilisateur interactant.....	374
IV.1.2 L'utilisateur interlocuteur	376
IV.1.3 L'utilisateur médiateur	377
IV.1.4 L'utilisateur témoin	378
IV.1.5 L'utilisateur expert	380
<i>IV.2 En miroir : la figure de l'institution patrimoniale</i>	<i>382</i>
CONCLUSION.....	387

CONCLUSION GENERALE.....	391
<i>Des pratiques de médiation non déterminées par la nouveauté de l'outil.....</i>	<i>393</i>
<i>Certaines formes de médiation innovantes.....</i>	<i>395</i>
<i>...inégalement exploitées.....</i>	<i>399</i>
<i>L'innovation du point de vue du projet de médiation.....</i>	<i>401</i>
<i>Retour sur la mise en perspective des deux cas d'étude.....</i>	<i>402</i>
<i>Nouvelles pistes de réflexion.....</i>	<i>404</i>
 BIBLIOGRAPHIE.....	 407

TABLE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : SITES RESSOURCES POUR LE REPERAGE DES TERRAINS	58
TABLEAU 2 : ENQUETES EXPLORATOIRES.....	61
TABLEAU 3 : SYNTHÈSE DU SYSTÈME DE VALEURS D'A. RIEGL (A PARTIR DE J. DAVALLON, 2006)	81
TABLEAU 4 : RUBRIQUES DE LA SECTION « ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES » DU SITE INTERNET DE LA <i>MEDIATHEQUE</i>	110
TABLEAU 5 : RUBRIQUES DE LA SECTION « ART ET PHOTOGRAPHIE » DU SITE INTERNET DE <i>BAC</i>	111
TABLEAU 6 : ÉTAPES DE LA RECOLTE DES DONNÉES	155
TABLEAU 7 : RECAPITULATIF DES VISITES GUIDÉES ANALYSÉES SUR LE SITE DE LA <i>MEDIATHEQUE</i>	156
TABLEAU 8 : ÉLÉMENTS OBSERVÉS SUR LE SITE DE <i>BAC</i> (SECTION « ART ET PHOTOGRAPHIE »)	159
TABLEAU 9 : SYNTHÈSE DU CANEVAS D'OBSERVATION DES SITES INTERNET	160
TABLEAU 10 : SYNTHÈSE DU PANEL D'ENTRETIENS	166
TABLEAU 11 : GUIDE D'ENTRETIEN (VERSION FINALE)	170
TABLEAU 12 : RESSOURCES DOCUMENTAIRES CONCERNANT L'ACTIVITÉ DE LA <i>MEDIATHEQUE</i> ET DE <i>BAC</i>	171
TABLEAU 13 : MODÈLE DE LA GRILLE DE TRAITEMENT DES DONNÉES	173
TABLEAU 14 : GRILLE DE TRAITEMENT DES DONNÉES (PARTIE DIMENSIONS, CATEGORIES ET SOUS- CATEGORIES)	174
TABLEAU 15 : UNIVERS DE RÉFÉRENCE DE QUELQUES DISPOSITIFS DE MÉDIATION DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES EN LIGNE.....	237
TABLEAU 16 : NIVEAUX DE PROCÉDURES INTERVENANT DANS LA MISE EN PLACE DE LA STRATÉGIE COMMUNICATIONNELLE DE L'EXPOSITION (A PARTIR DE DAVALLON, 2000)	240
TABLEAU 17 : LES MODALITÉS D'APPROPRIATION DES CONTENUS SUR LES SITES DE LA <i>MEDIATHEQUE</i> ET DE <i>BAC</i>	323
TABLEAU 18 : MODALITÉS D'ENCADREMENT DES USAGES ET DE PROTECTION DES IMAGES SUR LES SITES DE LA <i>MEDIATHEQUE</i> ET DE <i>BAC</i>	335
TABLEAU 19 : LES DISPOSITIFS PARTICIPATIFS SUR LES SITES DE <i>DE LA MEDIATHEQUE ET DE BAC</i>	347
TABLEAU 20 : BILAN DE L'OBSERVATION DE L'ACTIVITÉ DES UTILISATEURS SUR LE COMPTE <i>FLICKR</i> DE <i>BAC</i>	363
TABLEAU 21 : TYPE D'ACTIVITÉ SUR LE COMPTE <i>FLICKR</i> DE <i>BAC</i> PAR UTILISATEUR	365

TABLE DES FIGURES

FIGURE 1 : CROISSANCE DU NOMBRE DE SITES INTERNET D'AOUT 2005 A SEPTEMBRE 2008.	12
FIGURE 2 : EXTRAIT DE LA PAGE D'ACCUEIL DU SITE INTERNET DE LA <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i> (AVRIL 2008).	108
FIGURE 3 : EXTRAIT DE LA PAGE D'ACCUEIL DU SITE INTERNET DE <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i> (AVRIL 2008).	111
FIGURE 4 : NEGATIF SUR PLAQUE DE VERRE DE 12,5 X 17,5 CM (GAUCHE) ET INVERSION EN POSITIF (DROITE). STUDIO TOPLEY, « ON SKIS. FOOT OF THE HILL » (« EN SKIS. AU PIED DE LA COLLINE »), MARS 1897. <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	208
FIGURE 5 : STUDIO TOPLEY, ALBUM D'EPREUVES AVEC NUMEROS DES NEGATIFS ORIGINAUX ET NOMS DES CLIENTS, MARS 1910. <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	211
FIGURE 6 : UNE UNITE EXPOGRAPHIQUE. EXTRAIT DE L'EXPOSITION « VISION PHOTOGRAPHIQUE DU CANADA ». SITE WEB DE <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	241
FIGURE 7 : TRAME SCENOGRAPHIQUE DE L'EXPOSITION « VISION PHOTOGRAPHIQUE DU CANADA », RUBRIQUE « PEUPLES AUTOCHTONES ». MONTAGE D'EXTRAITS DU SITE WEB DE <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	243
FIGURE 8 : BOUTONS DE NAVIGATION DES EXPOSITIONS VIRTUELLES « VISION PHOTOGRAPHIQUE DU CANADA » (A GAUCHE) ET « HOMMAGE A KARSH » (A DROITE). EXTRAITS DU SITE WEB DE <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	245
FIGURE 9 : TEXTE DE PRESENTATION DE LA SECTION « PEUPLES AUTOCHTONES » (EXTRAIT). TIRE DE L'EXPOSITION « VISION PHOTOGRAPHIQUE DU CANADA ». SITE WEB DE <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	245
FIGURE 10 : EN HAUT, PAGE PRINCIPALE DE LA VISITE GUIDEE « LES AUTOCHROMES DE LA GUERRE 1914-1918 ». EXTRAIT DU SITE INTERNET DE LA <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i> . EN BAS, RESULTATS DE L'INTERROGATION PRE-PROGRAMMEE DANS LA BASE <i>MEMOIRE</i> POUR LA CATEGORIE « AISNE » (EXTRAIT). TIRE DU SITE INTERNET DE LA <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i>	248
FIGURE 11 : PARCOURS DE NAVIGATION HYPERTEXTUELLE DANS LA BASE DE DONNEES <i>MEMOIRE</i> . EXTRAIT DU SITE INTERNET DE LA <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i>	254
FIGURE 12 : FORMULAIRE D'INTERROGATION DE LA BASE <i>MEMOIRE</i> ET RUBRIQUE « LEXIQUE ». EXTRAIT DU SITE INTERNET DE LA <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i>	278
FIGURE 13 : FORMULAIRES D'INTERROGATION SIMPLE (EN HAUT) ET DETAILLE (EN BAS) DE LA BASE DE DONNEES « PHOTOGRAPHIES » (<i>ARCHIVIANET</i>). EXTRAIT DU SITE INTERNET DE <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	282

FIGURE 14 : ACCES AU FORMULAIRE D'INTERROGATION DE <i>MEMOIRE</i> LIMITE AU DOMAINE DES PORTRAITS. EXTRAIT DU SITE DE LA <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i>	283
FIGURE 15 : CHEMIN D'ACCES AU CONTENU DE LA BASE <i>MEMOIRE</i> PAR L'INTERMEDIAIRE DE REQUETES PRE-PROGRAMMEES. EXTRAIT DU SITE INTERNET DE LA <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i> (RUBRIQUE « FONDS PHOTOGRAPHIQUES » : « SITES ET MONUMENTS »).	288
FIGURE 16 : DEFINITION DES PRINCIPAUX PROCEDES PHOTOGRAPHIQUES (EXTRAIT DE LA RUBRIQUE « TECHNIQUES PHOTOGRAPHIQUES »). EXTRAIT DU SITE INTERNET DE LA <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i>	292
FIGURE 17 : PARCOURS DE MEDIATION RHIZOMIQUE A PARTIR DE LA PAGE D'ACCUEIL DE L'EXPOSITION VIRTUELLE « UN VISAGE, UN NOM ». EXTRAIT DU SITE INTERNET DE <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	299
FIGURE 18 : UNE FEMME OJIBWA ET SON ENFANT, COLONIE DE LA RIVIERE-ROUGE (MANITOBA), 1858. PHOTOGRAPHE : HUMPHREY LLOYD HIME. EPREUVE A L'ALBUMINE. <i>BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA</i>	308
FIGURE 19 : EN HAUT, AUTOCHROME DES QUATRE SOLDATS SENEGALAIS DANS LA BASE <i>MEMOIRE</i> . PHOTOGRAPHIE DE P. CASTELNAU, 1917, <i>MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE</i> . EN BAS, AUTOCHROME DES QUATRE SOLDATS SENEGALAIS SUR LE SITE « THE HERITAGE OF THE GREAT WAR ».....	331
FIGURE 20 : A GAUCHE, LA PAGE PRINCIPALE DU SITE « BROCANTE, TOUT CE QUI SE TROUVE SUR CE SITE EST A VENDRE ». A DROITE, LA VIGNETTE AGRANDIE ET BARREE D'UNE MENTION.	333
FIGURE 21 : EXTRAIT DE LA CARTE LOCALISANT LES IMAGES DE L'ALBUM « LE TREFLE ET LA FEUILLE D'ERABLE » DANS LE COMPTE DE <i>BAC</i> SUR <i>FLICKR</i>	364
FIGURE 22 : ETIQUETTES (<i>TAGS</i>) ATTACHEES AUX IMAGES DE L'ALBUM « LE TREFLE ET LA FEUILLE D'ERABLE » PUBLIE PAR <i>BAC</i> SUR SON COMPTE <i>FLICKR</i>	364
FIGURE 23 : EXTRAIT D'UN FIL DE COMMENTAIRE POSTE A PROPOS D'UNE IMAGE DE L'ALBUM « LE TREFLE ET LA FEUILLE D'ERABLE ».....	364

INTRODUCTION

Depuis son lancement grand public au début des années 1990, le Web a pénétré l'ensemble des sphères de la société, de la vie privée à la vie politique, de l'organisation du travail à la circulation du savoir et de la culture, transformant les conditions de circulation et de partage de l'information. En permettant d'accéder à distance aux collections numérisées conservées dans les réserves ou exposées sur les murs des institutions, le Web a suscité un fort enthousiasme dans le champ du patrimoine culturel, si bien que la mise en ligne des collections patrimoniales sur la Toile est aujourd'hui devenue un chantier crucial pour de nombreux établissements.

« Le numérique doit désormais permettre au patrimoine de venir chez vous ! » s'exclamait Renaud Donnedieu de Vabres, Ministre français de la Culture et de la communication lors de l'inauguration de la Villette Numérique le 21 septembre 2004. Les discours politiques concernant la diffusion numérique du patrimoine sont fortement ancrés dans un idéal de démocratisation culturelle. En effet, on ne conserve pas les objets patrimoniaux dans des « cachettes secrètes » souligne l'ethnologue Michel Rautenberg ; s'il sont stockés dans des réserves pour tenter de les mettre à l'abri des dommages du temps, les trésors du patrimoine national appartiennent à l'ensemble des citoyens et ils doivent avoir les moyens d'accéder à cette forme de mémoire collective : « l'une des conditions de la démocratie est que ces multiples ressources de notre appropriation du passé et de nos identités collectives aient le maximum de publicité, qu'elles soient publiques et accessibles » (Rautenberg, 2005 : 8).

En 1998, la spécialiste des musées Suzanne Keene affirmait que « nous sommes dans une période où les musées et la plupart des autres organisations doivent rapidement s'adapter aux nouvelles opportunités électroniques »² (1998 : 90). Médium visuel bien connu et apprécié du public, la photographie semble particulièrement adaptée à la présentation sur le Web. Évoquant le plan de

² Traduction de l'auteur.

numérisation des collections publiques lors de l'installation du Conseil supérieur de la photographie le 13 février 2006, R. Donnedieu de Vabres, déclarait :

Alors que notre pays dispose sans doute des plus importantes collections au monde et des fonds d'archives [photographiques] les mieux dotés, il est de notre responsabilité de mieux faire connaître au public les travaux de nos photographes d'hier et aujourd'hui.

Sachant qu'il est du devoir des institutions culturelles de faire connaître et de rendre accessibles leurs ressources au public, on peut se demander ce qu'apporte le Web du point de vue de la mise en accès et de la valorisation des collections patrimoniales.

Cette thèse vise à analyser les formes de la médiation et de la communication du patrimoine culturel sur le Web, en ciblant plus particulièrement les fonds photographiques patrimoniaux et leurs modalités de représentation et de circulation sur la Toile. En situant la problématique de cette étude au-delà des effets d'annonce largement repris dans les discours de politique culturelle, nous avons cherché à comprendre ce que le Web change du point de vue de la transmission patrimoniale d'un type spécifique de corpus d'objets : induit-il de nouveaux modes de valorisation des fonds photographiques patrimoniaux ? Qu'est-ce que leur analyse révèle sur les processus de patrimonialisation et de médiation situés en amont de la mise en ligne ? Nous permet-elle de saisir une évolution des figures du public construites par le dispositif de communication ? Une évolution des pratiques des publics ? Une évolution des processus de patrimonialisation ? Ce questionnement nous invite à réfléchir à l'évolution corrélative des techniques de communication et des modes de transmission de la culture.

Bien avant la création du réseau Internet, de nombreux chercheurs ont interrogé le rapport entre médias de communication (au sens large) et inscription/mise en circulation de la mémoire culturelle. L'histoire des médias est en effet riche d'évolutions, de transformations, d'apparition et de disparition de supports de communication et de techniques de transmission de l'information. De passionnants travaux en anthropologie, en histoire, en socio-économie (Innis, Goody, Chartier pour ne citer qu'eux) ont étudié l'introduction de l'écriture dans les cultures orales (dès 3300 avant J.C. pour l'écriture cunéiforme de l'empire sumérien) ou l'invention de l'imprimerie au XV^e siècle en montrant non seulement que les médias jouent un rôle

dans la configuration de l'information transmise, mais qu'ils peuvent aussi contribuer à modifier la structure de l'organisation sociale, des savoirs et des modes de pensée.

La révolution industrielle qui battait son plein au XIX^e siècle a conduit au développement de moyens de communication révolutionnaires, les télécommunications³, permettant de transmettre à distance des informations grâce à la maîtrise du courant électrique : le télégraphe électrique de Samuel Morse (1832) succédant au télégraphe optique, le téléphone (1876) puis la radio (1896). C'est dans ce contexte de croyance au progrès technique que naît la photographie (officiellement en 1839 sous la forme du daguerréotype), premier mode de représentation permettant de fixer de manière automatique et remarquablement fidèle l'image de la nature. Dans une période historique marquée par l'exploration des territoires, les photographes ont commencé à parcourir la planète en bateau, en train et bientôt en avion pour dresser un véritable inventaire du réel - du portrait de famille aux coutumes des peuples lointains, des détails minuscules de la flore aux cratères de la Lune - constituant une gigantesque archive visuelle du monde.

Le XX^e siècle fut celui des médias de masse et des médias électroniques : avec les progrès de la technique et de l'alphabétisation, la presse écrite poursuivit dans la première moitié du siècle son essor amorcé dès la fin du siècle précédent, la radiodiffusion se répandit dans les foyers au sortir de la Première Guerre Mondiale tandis que la télévision s'imposait comme un élément clé de la culture médiatique et populaire à partir des années 1950-60. La Seconde Guerre Mondiale vit naître le mouvement cybernétique et les premiers ordinateurs. Mais il fallut attendre les années 1970 et surtout 1980 pour que les progrès de l'informatique et de l'électronique ne permettent le développement du micro-ordinateur personnel.

Alors que commençait à émerger l'informatique grand public, vers la fin des années 1970, le champ du patrimoine culturel était lui-même en transformation. Dans un contexte de modernisation et de brouillage des repères traditionnels (Hartog, 2003), le désir de conserver les traces du passé s'est étendu bien au-delà de la sphère traditionnelle des monuments historiques et des beaux-arts, entraînant ce que plusieurs analystes (Poulot, Choay et bien d'autres) ont identifié comme

³ Le mot *télécommunication* n'est toutefois pas utilisé avant le début du XX^e siècle.

une « inflation de la mémoire ». Tout devient susceptible d'entrer dans la sphère du patrimoine : on parle aujourd'hui de patrimoine vernaculaire, technique, scientifique, naturel, immatériel, subaquatique, numérique, etc. Parmi ces différents domaines nouvellement patrimonialisés se trouve la photographie.

À partir des années 1970-1980, sous l'influence du marché de l'art et du développement d'un champ professionnel autonome, le regard porté sur les collections photographiques amassées dans les institutions culturelles et administratives a progressivement changé : mieux conservés et mieux valorisés, les fonds les plus précieux ont aussi été davantage exposés. Quand ont débuté les programmes de numérisation des collections patrimoniales au tournant des années 1990, les fonds photographiques ont eu tendance à apparaître comme des objets faciles à scanner et à diffuser sur la Toile, comme un matériau historique riche et attractif pour un large public, d'autant plus que les internautes utilisent eux-mêmes le Web pour partager et diffuser leur production photographique. Certains ont vu dans le cyberspace l'aboutissement du « musée imaginaire » évoqué par André Malraux (un idéal de diffusion universelle du savoir et de la culture, que l'on retrouve dans les discours sur la « société de l'information » et son corolaire, la « société du savoir »). D'autres ont mis en garde contre les risques de la simulation, de la « dématérialisation » et de la marchandisation de l'expérience culturelle.

En cherchant à éviter à la fois le biais de l'optimisme exacerbé et de la disqualification des pratiques de médiation en ligne, nous allons chercher à comprendre comment se sont mises en place les stratégies de diffusion numérique des fonds photographiques de deux institutions : la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada*⁴. Nous avons dégagé deux axes d'analyse pour traiter notre corpus de pages Internet, de retranscriptions d'entretiens et de ressources documentaires.

Le premier vise à identifier sous un angle diachronique les principales étapes de création des dispositifs de médiation en ligne : numérisation des fonds, édition des photographies sur le site web et définition de modalités de circulation et d'utilisation

⁴ Nous exposerons un peu plus loin les raisons qui nous ont amenée à choisir deux institutions situées dans des contextes nationaux différents.

des images. Le second axe est transversal à ces différentes étapes : il interroge d'une part la construction d'un cadre de représentation, de circulation et d'interprétation du patrimoine et il questionne d'autre part l'inscription des objets patrimoniaux et des acteurs dans un jeu de relations sociales.

Entre le fonds original et sa version en ligne intervient toute une série d'opérations qui en façonnent l'image : manipulations techniques, descriptions textuelles, réorganisation thématique, etc. Pour décrire et comprendre les transformations d'un corpus d'objets au fur et à mesure de leur inscription dans un nouvel espace médiatique, nous nous sommes inspirée de travaux explorant la « biographie culturelle » des objets (Kopytoff *in* Appadurai, 1986). C'est toujours une *représentation* des fonds originaux que l'on construit pour pouvoir les rendre accessibles, et il convient d'interroger les spécificités du Web sous l'angle du régime de représentation et de circulation du patrimoine qui lui est propre. Quelles sont les modalités de reconfiguration (matérielles et symboliques) des fonds photographiques qui opèrent dans le processus de leur mise en accès sur la Toile ? Contribuent-elles à faire émerger de nouvelles formes de relation entre fonds photographiques, publics et institutions patrimoniales ? La diffusion sur le Web permet-elle de toucher de nouveaux publics ? Suscite-t-elle de nouvelles formes de participation et d'appropriation de la part des publics ?

Ce document est organisé en sept chapitres : les quatre premiers dressent le cadre de l'étude et les trois autres présentent les résultats de l'analyse des données. Dans le premier chapitre, nous mettrons en contexte le sujet en retraçant l'émergence du réseau Internet et les enjeux politiques de la numérisation et de la mise en ligne du patrimoine culturel national en France et au Canada. En abordant ces éléments contextuels sous l'angle des discours et des représentations sociales de la technique, des médias de communication et du patrimoine culturel qu'ils véhiculent, nous montrerons la difficulté à saisir notre objet de recherche (la diffusion du patrimoine photographique sur le Web) sans prendre parti dans un réseau de valeurs complexe.

Après avoir situé notre posture face à ces discours, nous nous intéresserons dans le deuxième chapitre à la photographie en tant que patrimoine. Nous présenterons les fonds de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* en montrant comment ils ont été constitués,

patrimonialisés et mis en valeur par une série de médiations documentaires (inventaire, catalogage – autant d’opérations qui construisent les modalités d’accès aux objets et définissent les conditions de leur numérisation).

Le troisième chapitre sera consacré au cadre théorique et de notre recherche. Nous ferons un retour sur notre problématique pour approfondir la définition des notions clés (médium, média, médiation) et mettre en perspective notre questionnement dans un ensemble de travaux antérieurs consacrés à la circulation médiatique de la culture. C’est autour de la notion centrale de *médiation* que nous cherchons à articuler une problématique de la valorisation du patrimoine et une problématique de la circulation médiatique des objets culturels.

Une fois précisés les termes de notre questionnement, nous exposerons dans le chapitre quatre la méthodologie de notre recherche. Un premier point sera dédié à la présentation des données constituant notre corpus et aux conditions de leur recueil. Nous expliquerons ensuite les procédures que nous avons mises en place pour traiter ces données et les limites que nous avons identifiées dans notre manière de procéder.

Dans le cinquième chapitre, nous aborderons la question de la numérisation des fonds photographiques en vue de leur diffusion sur la Toile. Comment construit-on une représentation numérique des fonds originaux ? Quels sont les critères de sélection des fonds à numériser ? Quelles sont les caractéristiques de la matérialité numérique ? Nous nous intéresserons à la fois à la représentation d’ensembles constitués (les fonds) et à la représentation des objets individuels dans leur épaisseur matérielle.

L’organisation et l’édition des fonds numérisés sur les sites Internet sera le thème de notre sixième chapitre. Quelles sont les modalités de présentation propres aux fonds en ligne ? Quels sont les formats d’accès privilégiés par la *Médiathèque de l’architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* ? Quelles représentations du public se dessinent en creux dans ces médiations éditoriales ?

Pour finir, le septième chapitre traitera de la circulation sociale des fonds photographiques numérisés sur la Toile. Quelles sont les formes d’appropriation des images proposées aux usagers ? Les outils caractéristiques du Web 2.0

contribuent-il à tisser une forme de relation aux publics davantage fondée sur le dialogue et la collaboration ? La mise en accès des fonds sur le Web peut-elle contribuer à leur redocumentarisation grâce à l'activité des internautes ?

En conclusion, nous proposerons une synthèse des résultats de notre étude en soulignant les principales différences et les points communs entre les stratégies de la *Médiathèque* et de *BAC*. Que nous apprend la mise en regard des contextes de pratique français et canadiens ? Quelles sont les ruptures et les continuités instaurées par la médiation en ligne du patrimoine photographique ? Quelles nouvelles pistes d'analyse émergent de ces résultats ?

Chapitre 1

La diffusion du patrimoine culturel sur le Web : construction d'un objet de recherche

Dans ce premier chapitre, nous allons expliquer comment nous avons construit notre objet de recherche en cherchant à retracer le contexte de sa genèse. Quelles sont les caractéristiques du Web comme outil de diffusion du patrimoine culturel ? Nous évoquerons dans un premier temps les conditions de la mise en place du Réseau et des politiques de numérisation et de diffusion en ligne du patrimoine culturel (I). Dès ses balbutiements, Internet a soulevé des ambitions de diffusion universelle de la culture et du savoir. Incarnés dans les idéologies de la « société de l'information » et de la « société de la connaissance », ces idéaux ont été relayés par les politiques publiques de part et d'autre de l'Atlantique (II).

D'emblée, nous sommes amenée à questionner notre positionnement à l'égard d'un objet recherche marqué par la prégnance des idéologies techniques, culturelles et communicationnelles (III). Quel type d'approche épistémologique nous permettra d'éviter l'écueil d'un optimisme exacerbé envers le caractère révolutionnaire de la technique et celui, non moins dommageable, d'un scepticisme désabusé à l'égard des évolutions qui semblent émerger avec ce nouvel outil ?

I – Un nouveau réseau de diffusion du patrimoine culturel

Ouvert au grand public au milieu des années 1990, le réseau Internet s'est progressivement imposé dans les pratiques médiatiques contemporaines. Les institutions patrimoniales ont pressenti relativement tôt le potentiel du Web pour présenter leurs collections au public, si bien que la diffusion du patrimoine culturel sur la Toile est devenue en quelques dizaines d'années un véritable enjeu de politique publique.

I.1 Genèse d'un réseau de communication mondialisé

La création d'un «réseau des réseaux» permettant d'interconnecter des ordinateurs⁵ à l'échelle de la planète trouve son origine dans des expérimentations menées aux États-Unis au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Initié au milieu des années soixante, le projet *Arpanet* qui visait à mettre en réseau les ordinateurs de l'agence de recherche américaine ARPA (*Advanced Research Project Agency*) a constitué la première pierre de l'édification du système. Alors que dans les années quatre-vingt le développement de la micro-informatique faisait pénétrer l'ordinateur dans la sphère familiale et privée⁶, de nombreuses expérimentations et innovations avaient déjà contribué à bâtir l'architecture d'un réseau mondial. À partir des années 86-87, un cercle restreint d'utilisateurs (universitaires et chercheurs) commençait à échanger des fichiers, à envoyer des courriers électroniques et à tenir des forums d'information.

⁵ Créé en 1955 par un professeur chargé par IBM de traduire en français le terme « computer », le mot ordinateur signifie « machine électronique de traitement des données ». Le mot « informatique », contraction des termes *information* et *automatique* est quant à lui apparu en 1962.

⁶ Selon l'Insee, 54,3% des ménages français étaient équipés en micro-ordinateurs en 2006 (Insee, statistiques sur les ressources et les conditions de vie) et ce taux avoisinait les 60% en 2007 (Panorama Gfk de la micro et de l'Internet).

En 1991, le *Centre européen de recherche nucléaire (CERN)* mit au point un logiciel destiné à naviguer dans un système de documentation hypertextuel mondial appelé *World Wide Web*⁷. L'utilisation du Web a connu une expansion fulgurante à partir du milieu des années 1990⁸, puis un second souffle au tournant des années 2000 avec le développement des connexions à haut débit. En 2004, une nouvelle phase de développement de la Toile a pris le nom de Web 2.0, terme générique caractérisant une plus grande capacité d'interaction entre les utilisateurs et le contenu publié sur les pages web (via les blogues⁹, les wikis¹⁰, l'étiquetage social¹¹ ou encore les folksonomies¹²) ainsi que la création de réseaux sociaux en ligne.

En septembre 2008, la compagnie *Netcraft* recensait 181 277 835 sites Internet, dont 4,5 millions nouveaux sites pour le mois de septembre seulement. La figure 1 illustre la croissance exponentielle du *World Wide Web* depuis août 1995. Elle fait apparaître une augmentation limitée du nombre de sites Internet de 1995 à la fin de l'année 1999, puis un début de forte croissance au tournant des années 2000. La barre des 100 millions de sites a été atteinte au début de l'année 2006. Selon une étude réalisée par *Fleishman-Hillard* et *Harris Interactive*¹³, le Web représente aujourd'hui 38 % de la consommation média hebdomadaire des Français,

⁷ Le *World Wide Web* est le service le plus populaire du réseau Internet (parmi les autres services existants, on trouve Usenet, l'IRC ou le FTP). Dans les pages qui suivent, notre analyse portera spécifiquement sur le *World Wide Web* (appelé aussi Web ou Toile). Ce service s'appuie sur un langage de description des documents baptisé HTML (HyperText Markup Language) et un protocole de transfert des données nommé HTTP (HyperText Tansfert Protocol).

⁸ L'invention du Web a commencé à être relayée dans les médias à partir de 1992-1993.

⁹ *Blogue* : espace rédactionnel personnel permettant de publier des billets à l'image d'un journal de bord.

¹⁰ *Wiki* : outil rédactionnel collaboratif dont l'encyclopédie *Wikipedia* est l'exemple le plus connu.

¹¹ *Étiquetage social* : désigne le fait d'apposer des étiquettes (*tags*) ou mots-clés sur des contenus en ligne afin de faciliter la recherche parmi ces contenus.

¹² *Folksonomie* : néologisme issu de la contraction des mots anglais *folk* (gens) et *taxonomy* (taxonomie) qui caractérise un système de classification collaboratif fondé sur un vocabulaire défini par la communauté d'utilisateurs. On le traduit parfois en français par l'expression « taxonomie sociale ».

¹³ Étude réalisée en ligne auprès de 2 000 personnes en juin 2008.

ce qui le place en tête devant la télévision (35%) et la radio (17%)¹⁴. En février 2008, *Médiamétrie* recensait en France 31 728 millions d'internautes, soit 60,3 % de la population, un chiffre proche de celui du Canada, qui avec plus de 22 millions de canadiens déclarant avoir eu accès à Internet en 2008, affiche un taux de pénétration d'environ 66%¹⁵.

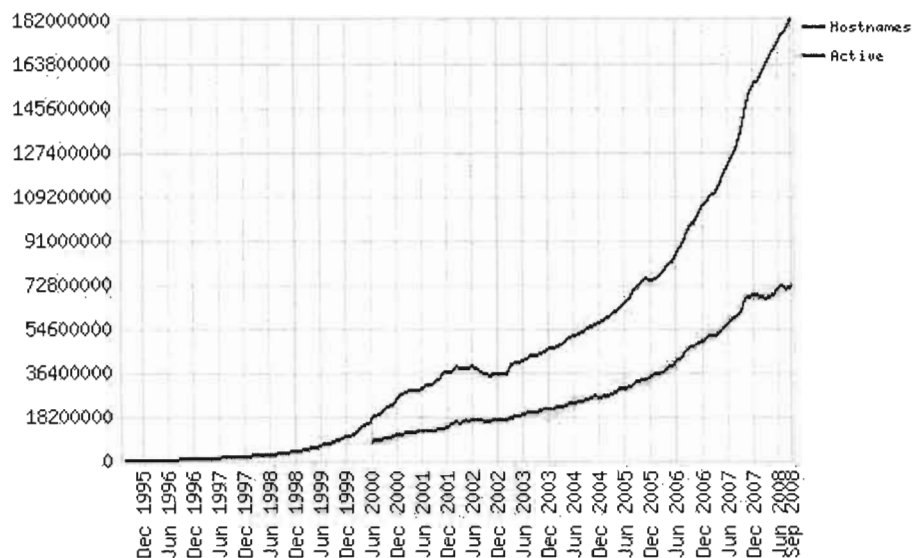


Figure 1 : Croissance du nombre de sites Internet d'août 2005 à septembre 2008.

Source : Netcraft¹⁶.

Peu après l'ouverture du Réseau au grand public au milieu des années quatre-vingt-dix, les premiers programmes nationaux de soutien à la diffusion du patrimoine culturel sur le Web ont fait leur apparition, puis de nouvelles initiatives politiques

¹⁴ Source : *Le Journal du Net*, « Chiffres-clés », selon une étude réalisée par Fleishman-Hillard et Harris Interactive. En ligne : <http://www.journaldunet.com/cc/01_internautes/inter_usage_fr.shtml>, mis en ligne le 31 octobre 2008, consulté le 3 novembre 2008.

¹⁵ Source : *Le Journal du Net*, « Chiffres-clés », selon une étude réalisée par eMarketer en juin 2008. En ligne : <http://www.journaldunet.com/cc/01_internautes/inter_nbr_us.shtml>. Publié le 21 juillet 2008, consulté le 3 novembre 2008.

¹⁶ En ligne : <http://news.netcraft.com/archives/web_server_survey.html>. Publié en septembre 2008, consulté le 3 novembre 2008.

ont été lancées à partir des années 2000. Comment se sont mises en place les politiques de diffusion du patrimoine culturel sur la Toile, et quels sont les enjeux de ces nouvelles modalités de mise en accès ?

I.2 Les politiques de numérisation et de diffusion numérique du patrimoine

Dans *L'âge de l'accès* (2005 [2000]), Jeremy Rifkin décrit l'entrée des sociétés contemporaines dans une nouvelle ère, qui ne serait plus fondée sur la notion de propriété et d'échange de biens matériels, mais sur une économie du réseau et de la mise en accès de biens intellectuels, de services et d'expériences culturelles :

Les notions d'accès et de réseau prennent de plus en plus d'importance et sont en train de redéfinir progressivement la dynamique de nos sociétés, tout comme l'avaient fait les notions de propriété et de marché à l'aube de la modernité. Il y a peu de temps encore, l'emploi du mot *access* dans la langue anglaise était assez peu fréquent et généralement réservé à la possibilité de pénétrer dans un espace physique. Mais, en 1990, la huitième édition du *Concise Oxford Dictionary* enregistrait pour la première fois la forme verbale du mot *access*, reconnaissant ainsi l'extension de son usage dans le discours contemporain. *Access* est désormais l'un des termes les plus courants du lexique social. [...] La notion d'accès est un puissant outil conceptuel qui nous permet de repenser notre vision du monde et de l'économie. Elle est la forme la plus éloquente de l'âge qui s'annonce (Rifkin, 2005 [2000] : 24-25).

Comme nous l'expliquerons plus loin dans la partie méthodologie, nous nous sommes intéressée à deux contextes nationaux, la France et le Canada, qui présentent suffisamment de points communs pour être mis en regard tout en permettant de faire ressortir les spécificités de chacun d'eux. En analysant les principaux rapports et programmes publics concernant la diffusion numérique du patrimoine culturel en France et au Canada, on remarque que la thématique de l'accès est dans les deux cas au cœur des enjeux.

« Donner accès » aux contenus numérisés est présenté comme un objectif prioritaire afin d'ouvrir les fonds patrimoniaux à la consultation et d'en élargir leur public. Ainsi peut-on lire dans la description du mandat de la *Direction générale*

de la culture canadienne en ligne que son objectif est d'« élaborer les politiques et les programmes en matière d'Internet et de technologie numérique pour rendre le contenu culturel de notre pays *accessible* [je souligne] aux Canadiennes et Canadiens ». De même, le programme d'action gouvernementale *Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information* fait de l'accès un enjeu décisif : « la politique publique de numérisation de notre patrimoine culturel doit répondre à deux objectifs. Elle doit d'abord favoriser l'*accès* [je souligne] du plus grand nombre au patrimoine, notamment pour pallier les difficultés posées par son éloignement géographique [...] ».

Le discours de l'accessibilité du patrimoine sur la Toile tend à rejoindre celui de la démocratisation culturelle, hérité de la politique d'André Malraux. Soulignant comment cet objectif de démocratisation est fondé sur « l'efficacité supposée d'un processus de communication qui s'appuie sur la résonance de l'art », Jean Caune montre que la vision malrassienne de la démocratisation culturelle repose en définitive sur une « question d'aménagement des réseaux de circulation des œuvres » (Caune, 1992 : 150).

Dans le cas du patrimoine national, qui se définit comme un ensemble de biens publics faisant partie de l'héritage collectif de la nation, et que l'État a pour obligation morale de rendre accessible à l'ensemble des citoyens, le Web est envisagé comme « la réponse moderne aux questions de la décentralisation et de la démocratisation culturelle » (Bouquillon, 2003 : en ligne). Cet impératif de la mise en accès se traduit dans le champ des politiques publiques de la diffusion du patrimoine culturel par un ensemble de programmes d'actions et de directives, dont nous allons examiner les traits principaux en France et au Canada.

I.2.1 En France et dans le contexte européen

L'action française en terme de diffusion numérique du patrimoine se comprend au regard du contexte politique européen. La *Conférence de Lund* qui s'est tenue en avril 2001 a marqué une étape importante dans la coordination des politiques des États membres grâce à la définition de principes fondamentaux et d'un

plan d'action pour la numérisation du patrimoine. La dynamique initiée lors de cette conférence a abouti au lancement du réseau européen *Minerva*¹⁷ en mars 2002 et à la signature de la *Charte de Parme* le 19 novembre 2003. Cette charte stipule notamment que :

La numérisation est une étape essentielle que les institutions culturelles européennes doivent franchir, afin de protéger et de valoriser le patrimoine culturel commun de l'Europe, de sauvegarder la diversité culturelle, de fournir aux citoyens un meilleur accès à ce patrimoine, de développer la formation et le tourisme et de contribuer au développement des entreprises dans le secteur des nouveaux contenus et services numériques.

Le 24 août 2006, la *Commission des communautés européennes* a adopté une recommandation sur la numérisation et la conservation numérique définissant la « stratégie concernant la numérisation, l'accessibilité en ligne et la conservation numérique de la mémoire collective de l'Europe »¹⁸. Quelques mois plus tard, lors du Conseil du 13 novembre 2006 consacré à la culture, les ministres des États membres se sont engagés à progresser dans le domaine de la numérisation. Lors de sa présidence du Conseil de l'Union européenne (juillet-décembre 2008), la France a fait de la numérisation du patrimoine culturel l'une de ses priorités dans le domaine de la culture.

Les principaux programmes européens mis en œuvre pour atteindre ces objectifs s'intègrent dans la stratégie *i2010*¹⁹ qui définit les orientations politiques générales de l'Union Européenne au sujet de la « société de l'information » et des médias. Le programme *eContent* (et son successeur *eContentplus*)²⁰ fait partie du plan

¹⁷ *Minerva* (Ministerial Network for Valorising Activities in Digitisation) est un réseau thématique de collaboration européenne coordonné par le Ministère italien de la culture. Il vise à mettre en œuvre les recommandations élaborées à la *Conférence de Lund* (2001).

¹⁸ « Recommandation de la Commission des communautés européennes sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique », *Journal officiel de l'Union Européenne*, 24 août 2006.

¹⁹ La stratégie *i2010* de la Commission européenne porte le sous-titre « Une Société de l'information pour la croissance et l'emploi ». Elle a été adoptée par la Commission européenne le 1^{er} juin 2005.

²⁰ Les programmes *eContent* (2001-2004) et *eContentplus* (2005-2008) visent à soutenir la production, la diffusion et l'utilisation de contenus numériques européens sur les réseaux mondiaux dans une approche de promotion de la diversité linguistique.

d'action *eEurope*²¹ et vise à renforcer l'accessibilité des contenus numériques européens en finançant des projets transnationaux de diffusion numérique fondés sur la diversité linguistique et culturelle.

Projet phare de la Communauté européenne en matière de diffusion numérique du patrimoine, la *Bibliothèque numérique européenne* tire du programme *eContent* une part importante de son financement. Un prototype de la future bibliothèque a été lancé en novembre 2008. Baptisé *Europeana*, il est hébergé sur le site Internet de la *Bibliothèque nationale des Pays-Bas* et donne accès à environ 2 millions de documents (livres, tableaux, photographies, œuvres musicales, films) issus des institutions culturelles des Vingt-Sept. Le nombre de documents en ligne augmentera progressivement, pour atteindre selon les estimations plus de 6 millions en 2010. L'autre projet européen majeur en termes de diffusion numérique du patrimoine culturel est financé par le programme *eTen*²². Il s'agit du projet baptisé *Michael*, dont l'objectif est de proposer un accès mutualisé aux collections numériques européennes grâce à un portail multilingue en ligne. Développé à l'origine par la France, l'Italie et le Royaume-Uni²³, le portail *Michael* a été ouvert au public en mai 2007.

Parallèlement à son engagement dans les initiatives européennes, la France mène des projets d'encadrement et de coordination de la numérisation et de la diffusion de ses collections à l'échelle nationale. Dès 1996, le Ministère de la Culture et de la Communication a mis en place un plan national de numérisation des fonds iconographiques et sonores appartenant à l'État. Puis en 1997, le *Discours sur l'entrée de la France dans la société de l'information* de L. Jospin a défini les grands axes de l'action de l'État en matière de numérisation et de culture. Il a insisté sur la nécessité de mettre en place une stratégie permettant à la France d'exploiter toutes les potentialités offertes par les nouvelles technologies. Un an plus tard, le programme

²¹ Lancée par la Commission européenne le 8 décembre 1999, l'initiative « *e-Europe* : une société de l'information pour tous » vise à promouvoir une utilisation accrue des technologies numériques dans le sens d'une modernisation de l'économie européenne et d'une intégration sociale de ces technologies.

²² Le programme *eTen* (2000-2006) soutenu par la Commission européenne avait pour objectif d'appuyer la mise en place de services trans-européens sur le thème de la gouvernance, de la santé, de l'enseignement, de la sécurité et du soutien aux PME.

²³ Le projet a ensuite été étendu à la République tchèque, la Finlande, l'Allemagne, la Grèce, la Hongrie, Malte, les Pays-Bas, la Pologne, le Portugal, l'Espagne et la Suède.

d'action gouvernemental *Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information* fixait un objectif de renforcement de la politique de numérisation des collections publiques selon trois axes : « valeur culturelle par l'édition de produits grand public ; valeur scientifique par la constitution de collections iconographiques numérisées ; valeur commerciale par la vente de reproductions numériques et l'exploitation des droits » (1998 : 17).

À partir de 2000, des mesures incitatives ont été mises en place pour répertorier systématiquement les fonds numérisés et pour accélérer la diffusion en ligne dans les bases de données nationales²⁴, mais aussi sous des formes scénarisées (sites web, itinéraires du patrimoine en ligne, publications touristiques, etc.). En 2002, un rapport intitulé *La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle* est venu renforcer encore davantage la place de la diffusion numérique du patrimoine culturel au sein de la politique du ministère.

Parmi les dix chantiers prioritaires retenus dans le programme « Chantiers numériques » en 2004, un axe important était consacré à la numérisation du patrimoine et à la valorisation des ressources culturelles et artistiques sur le Web. Un an plus tard, le plan de numérisation qui avait été pensé à l'origine dans un objectif de conservation a été réorienté vers la question de l'accès. La *Mission de la recherche et de la technologie* a alors lancé un appel à projet de numérisation des fonds d'intérêt national mettant l'accent sur la mise en ligne des fonds sur la Toile. Cet appel à projet est reconduit annuellement depuis, et il s'est progressivement recentré sur des thématiques définies par le ministère²⁵.

²⁴ Il s'agit des bases de données documentaires mises en place par la Direction de l'Architecture et du Patrimoine du Ministère de la Culture et de la Communication. Elles sont alimentées par les services de l'*Inventaire général des Monuments historiques* et la *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine*. Les principales bases se nomment *Mérimée* (architecture), *Palissy* (objets mobiliers) et *Mémoire* (base d'images, essentiellement des photographies).

²⁵ Pour 2009, les thématiques retenues sont : les territoires, les personnes, le français et les langues de France, l'art et l'archéologie, l'architecture, la création contemporaine.

I.2.2 Au Canada

Au Canada, le *Réseau canadien d'information sur le patrimoine* œuvrait déjà en 1972 (sous le nom de *Programme du répertoire national*) à la création d'un répertoire national informatisé de toutes ces collections canadiennes. En 1997, une nouvelle action d'envergure en termes de diffusion numérique de la culture a été lancée par l'intermédiaire la création d'un *Fonds d'investissement en multimédia*. Le gouvernement fédéral a par la suite mené une vaste consultation de ses services et commandé une série d'études (rapports du *Comité consultatif national sur la culture canadienne en ligne*, du *Commissariat aux langues officielles*, du *Comité consultatif sur l'autoroute de l'information* et du *Comité permanent du patrimoine canadien*). Cette consultation a souligné la nécessité de « faire preuve de leadership » en matière de ressources culturelles en ligne.

Le Ministère du Patrimoine canadien s'est doté en 2000 d'une *Direction générale de la Culture canadienne en ligne* se donnant pour but d'« encourager une présence canadienne unique dans Internet » et « de produire et de rendre disponible aux Canadiennes et aux Canadiens le contenu culturel numérisé qui aidera à promouvoir la richesse de la culture, de l'histoire, des arts et du patrimoine » du pays²⁶. Cette direction générale a mis en œuvre à partir de mai 2001 une *Stratégie sur la culture canadienne en ligne*. Le 2 mai 2001, la ministre du Patrimoine canadien Sheila Copps a annoncé un financement de 108 millions de dollars pour le *Programme de culture canadienne en ligne* (PCCE). Parmi les programmes de financement développés dans le cadre de ce programme, le *Fonds mémoire canadienne* a été mis en place dans le but d'aider à « accéder gratuitement, au moyen d'Internet, aux grandes collections du patrimoine culturel canadien détenues par des institutions fédérales ».

En 2002 le *Comité consultatif national sur la culture canadienne en ligne* a été créé avec l'objectif d'« offrir aux Canadiens et Canadiennes une présence culturelle canadienne sur Internet »²⁷. Constitué de créateurs, d'universitaires et de représentants

²⁶ En ligne sur le site du Ministère du Patrimoine canadien : <http://www.pch.gc.ca/progs/pcce-ccop/index_f.cfm>. Consulté le 3 décembre 2007.

²⁷ Le *Comité consultatif national sur la culture canadienne en ligne* a terminé son mandat en 2004.

des secteurs public et privé, il a rendu en juillet 2003 un premier rapport²⁸ intitulé *Découvrir le Canada : Culture canadienne en ligne*²⁹. En 2008, dans le cadre d'un vaste mouvement de restriction du budget de la culture, le gouvernement canadien a mis fin à plusieurs programmes qui avaient été mis en place au sein de la *Stratégie sur la culture canadienne en ligne*. Le *Fonds mémoire canadienne*³⁰ ainsi que le volet de recherche et de développement du *Programme de la culture canadienne en ligne* ont notamment été supprimés.

Cet aperçu du contexte politique montre que des programmes d'action et de financement conséquents ont été mis en place à la fin des années 1990 en France et au début des années 2000 au Canada pour inciter les institutions culturelles patrimoniales à numériser et à mettre en ligne leurs collections. La principale différence entre ces deux politiques tient à l'engagement de la France dans des projets européens d'envergure, nécessitant un investissement de moyens à long terme. Elle s'est également impliquée dans un projet international piloté par l'UNESCO et initié par la *Bibliothèque du Congrès* (États-Unis) : la création d'une *Bibliothèque numérique mondiale*. Lancé en avril 2009, le site de la *Bibliothèque numérique mondiale* ne propose pas (encore) de contenus issus des institutions nationales canadiennes, qui ont par ailleurs dû repenser leurs activités de diffusion numérique suite à la restriction du budget alloué par le gouvernement fédéral aux projets de numérisation et de diffusion du patrimoine culturel sur la Toile.

²⁸ En novembre 2004, le *Comité consultatif national sur la culture canadienne en ligne* a publié un deuxième rapport intitulé « Une charte canadienne des citoyens branchés sur la culture : Culture canadienne en ligne » où il aborde notamment les questions de la « citoyenneté culturelle en ligne », des publics potentiels pour les contenus culturels en ligne, ainsi que de la gouvernance et de la politique rédactionnelle par rapport à ces espaces numériques publics.

²⁹ Rapport du *Comité consultatif national sur la culture canadienne* à la Ministre du Patrimoine canadien, *Découvrir le Canada : Culture canadienne en ligne*, juillet 2003.

³⁰ À ce sujet, un communiqué publié sur le site du Ministère du Patrimoine canadien le 6 juin 2006 donnait les précisions suivantes : « Veuillez noter que le Fonds Mémoire canadienne ne sera pas reconduit au-delà de l'exercice financier 2008-2009. Ce programme a clairement atteint son objectif initial, qui était d'inciter les organismes fédéraux à entamer la numérisation de leurs collections pour les offrir en ligne à la population canadienne. L'élaboration de sites web et de documents en ligne comportant des œuvres numérisées fait désormais partie des pratiques usuelles de ces organismes ».

Un point commun semble toutefois se dessiner entre ces deux politiques nationales. Il s'agit de la prégnance des valeurs de la « société de l'information » dans les rapports et programmes évoqués : accessibilité, démocratisation, universalité, participation citoyenne, progrès social et développement économique sont les principes qui caractérisent le discours de la « société de l'information (Tremblay). Dans la partie suivante, nous allons approfondir la réflexion sur cette articulation entre diffusion culturelle sur le Web et idéologies de la communication.

II – L’Internet culturel et les idéaux de la « société de l’information »

Le réseau Internet est porteur de nombreuses promesses en termes d’accessibilité universelle de la culture et du savoir. Pour mieux comprendre le contexte dans lequel opèrent les institutions culturelles patrimoniales en tant que diffuseurs culturels sur le Web, il nous faut évoquer la place importante que tient le thème de la « société de l’information » dans les politiques culturelles. Éric George souligne que :

le succès de l’expression de société de l’information ne peut pas s’expliquer sans être contextualisé au sein d’un vaste ensemble de discours sur les TIC qui ont annoncé des changements économiques, politiques ou sociaux — selon les cas — considérables, voire révolutionnaires (2008 : en ligne).

Nous verrons comment les idéaux portés par le discours de la « société de l’information » s’inscrivent dans des utopies de la communication qui contribuent à forger un imaginaire du Web en tant qu’outil de diffusion culturelle.

II.1 La place de la « société de l’information » dans les politiques culturelles

Le thème de la « société de l’information » a été popularisé dans les médias à la suite du discours prononcé par Al Gore le 11 janvier 1994 à Los Angeles devant *l’Académie américaine des arts et des sciences de la télévision*. Dès novembre 1991, l’idée d’une société réorganisée autour de l’information et des réseaux de communication s’était incarnée dans un projet de loi intitulée « High-Performance Computing Act ». L’expression « société de l’information » a ensuite été consacrée par la tenue d’un *Sommet mondial sur la société de l’information* en 2003-2005 sous l’égide de l’ONU.

De nombreux rapports gouvernementaux parus dans les années 1990 ont présenté la « société de l’information » comme une nouvelle dimension sociale à

prendre en compte dans les politiques culturelles, dimension dans laquelle il apparaissait crucial de négocier sa place en tant que nation. Le G7 a donné une première impulsion politique dans cette direction en juin 1991, puis cette dynamique a été confirmée lors d'une autre réunion du G7 à Bruxelles en 1995, à l'issue de laquelle les gouvernements participants ont déclaré que « la culture est une dimension clé de la Société de l'Information »³¹. Cette préoccupation se retrouve aussi bien dans les politiques culturelles françaises que canadiennes. En 1995, un document de cadrage intitulé « The Department of Canadian Heritage: At the Heart of the Information Society »³² insistait sur le rôle central que le ministère du Patrimoine canadien aurait à jouer dans l'émergence de la « société de l'information ».

Deux ans plus tard, l'un des premiers discours de Lionel Jospin en tant que Premier ministre de la République française plaçait la « société de l'information » au centre des actions du gouvernement et faisait de « l'accès au savoir et à la culture » une préoccupation importante dans ce contexte³³. Le programme d'action gouvernementale intitulé *Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information* stipulait quant à lui que « l'entrée dans la société de l'information et l'appropriation des technologies de l'information et de la communication constituent [...] une dimension majeure d'une politique culturelle ambitieuse ».

Le développement d'une « société de l'information » est également au centre des préoccupations de l'Union européenne³⁴. Dans le texte de présentation de la conférence européenne baptisée *La numérisation du patrimoine culturel en Europe*, on peut lire par exemple que « la numérisation et l'accessibilité en ligne des contenus

³¹ Cité par C. Welger-Barboza, 2001 : 46.

³² Le Ministère du Patrimoine canadien : au cœur de la société de l'information.

³³ L. Jospin, *Discours sur l'entrée de la France dans la société de l'information*, Université d'Été de la Communication, Hourtin, 25 août 1997.

³⁴ Voir la résolution du Parlement européen sur la Communication de la Commission des Communautés européennes, intitulée « Vers la société de l'information en Europe : un plan d'action », procès-verbal de la séance du 19 septembre 1996, édition provisoire : 39-55.

culturels [...] contribuent à la démocratisation de l'accès à la culture et au développement de la société de l'information et de l'économie de la connaissance »³⁵.

En parcourant ces divers discours et programmes d'action, on remarque à quel point les valeurs de la « société de l'information » sont bien intégrées et relativement peu remises en question dans les discours de politique culturelle (la critique se borne souvent à pointer la « fracture numérique » comme obstacle à la démocratisation culturelle sur la Toile). Au sujet de cette pénétration idéologique, Thierry Vedel décrit une « forte convergence des politiques nationales qui relève moins de contraintes techniques et de pratiques d'imitation que de processus d'harmonisation et de pénétration » (Vedel, 1996 : 11).

II.2 De la « société de l'information » à la « société du savoir »

Le lien entre le développement d'Internet et l'utopie d'une diffusion universelle du savoir est apparu très tôt dans l'histoire du Réseau. Selon Patrice Flichy, « les pères fondateurs de l'Internet n'imaginaient pas seulement un réseau de coopération et d'échange entre les machines (transfert de fichiers) et entre les hommes (messageries, *newsgroups*), mais aussi l'accès à un savoir universel » (Flichy, 2001 : 75). Ted Nelson, l'inventeur de « l'hypertexte » décrivait dès 1974 dans son ouvrage *Dream Machines* un projet baptisé *Xanadu*, dont l'objectif était de fournir un « écran à domicile à partir duquel on pourra consulter toutes les bibliothèques hypertexte du monde »³⁶.

Cet idéal de diffusion du savoir et de la culture se retrouve aussi bien dans le milieu de la recherche que dans le milieu industriel. P. Flichy note qu'en 1990, le président de la compagnie de télécommunication ATT appelait au développement d'une « nouvelle Renaissance » : « de même qu'au Moyen Âge les trésors de la littérature grecque et latine dormaient dans les monastères, aujourd'hui les

³⁵ Conférence européenne *La numérisation du patrimoine culturel en Europe*, musée du Quai Branly, 27 et 28 novembre 2008, organisée par le Ministère français de la Culture et de la Communication dans le cadre de la présidence française de l'Union européenne.

³⁶ T. Nelson, *Dream Machines* (1974), Microsoft Press, 1988, p.56.

bibliothèques et les universités regorgent de savoirs insuffisamment diffusés, estimait-il » (Flichy, 2001 : 29). Le développement du réseau Internet a ainsi réactivé l'idéal d'un accès universaliste à la culture et au savoir, avec l'idée que la mutation actuelle serait comparable à celle introduite par l'invention de l'imprimerie.

Les perspectives offertes par le réseau Internet en termes de diffusion du savoir et des ressources culturelles ont par ailleurs ravivé le mythe de la bibliothèque d'Alexandrie. Ainsi peut-on lire dans un rapport français intitulé *La Société de l'information* qu'« en permettant la communication de la multitude à la multitude à tout moment et à l'échelle du monde, en ouvrant l'accès à la plus formidable des bibliothèques dont on ait pu rêver depuis Alexandrie, la galaxie Internet change profondément l'accès à l'information et à la connaissance » (Curien et Muet, 2004 : 10)³⁷. En reprenant les propos de Corinne Welger-Barboza, on peut constater que « la prolifération de documents de toutes sortes directement accessibles incite à l'errance dans un corpus quasiment infini qui fait ressurgir les fantasmes récurrents de la bibliothèque universelle » (Welger-Barboza, 2001 : 23).

Apparue dès la fin des années 1960, l'expression « société du savoir » a été mise en avant dans un rapport publié par l'UNESCO en 2005 à l'occasion du Sommet mondial de Tunis sur la société de l'information. D'un côté, ce rapport intitulé *Vers les sociétés du savoir*³⁸ s'inscrit dans le prolongement du modèle de la « société de l'information » en décrivant un « nouvel âge du savoir » fondé notamment sur la circulation et le partage du savoir sur les réseaux de communication numérique. On peut y lire par exemple que :

La numérisation a conduit au parachèvement des formes anciennes de codification du savoir. En d'autres termes, elle permet la transformation de données en un langage qui, comme instrument de communication, est d'essence collective (2005 : 51).

Ce rapport ébauche toutefois une critique du déterminisme technique du modèle de la « société de l'information » (les progrès en termes de techniques de communication ne sont pas le seul paramètre en jeu dans son avènement) et pointe les disparités

³⁷ On notera comment les auteurs reprennent la métaphore de la « galaxie Gutenberg » forgée par M. MacLuhan pour la transformer en « galaxie Internet ».

³⁸ J. Bindé, *Vers les sociétés du savoir, Rapport Mondial de l'UNESCO*, éditions UNESCO, 2005.

réelles en termes de partage et d'accès au savoir dans les différentes régions du monde (Tremblay *in* George et Granjon, 2008).

Ainsi, comme le souligne G. Tremblay, « le modèle de la société du savoir se présente davantage comme une variante de celui de la société de l'information plutôt que comme une reformulation radicale de l'analyse des changements dont elle veut rendre compte » (*ibid.* : 35).

II.3 La critique des utopies et des idéologies de la communication en réseau

Cet imaginaire démocratique et universaliste de la circulation de l'information sur le Web est sous-tendu par des utopies et des idéologies qui ont fait l'objet de nombreux travaux critiques. Dans *L'imaginaire d'Internet* (2001), P. Flichy propose une analyse des représentations qui ont accompagné la conception et l'extension du réseau Internet. À partir d'une lecture de l'ouvrage *L'idéologie et l'utopie* de Paul Ricœur³⁹, il montre comment notre rapport au Réseau est symboliquement médié par un imaginaire social dont les deux pôles sont l'idéologie et l'utopie (l'une cherchant à conserver l'ordre social et l'autre à le bouleverser). Cet imaginaire qui affleure dans les discours que nous avons exposés précédemment plonge ses racines dans un ensemble de représentations de la communication en réseau.

Le versant positif de l'imaginaire d'Internet⁴⁰ construit la promesse d'une société idéale qui adviendrait grâce aux nouvelles techniques d'information et de communication. Le réseau Internet incarne une vision prophétique et messianique ancrée dans l'idéologie saint-simonienne (Breton, 2000). « Depuis Saint Simon » explique G. Tremblay, « la croyance s'est répandue que les réseaux de communication favorisent le renforcement des liens sociaux et le progrès social et économique » (Tremblay, 1998 : en ligne).

³⁹ P. Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Le Seuil, Paris, 1997.

⁴⁰ L'imaginaire d'Internet est complexe et comprend également un ensemble de représentations plus pessimistes enracinées dans une théorie de la manipulation et de la surveillance technique, ainsi que dans la crainte d'une rupture du lien social et des contacts humains.

En tant que réseau mondialisé, Internet est porteur d'une utopie universaliste de la communication qui permettrait l'avènement d'un monde unifié et pacifié. Avant de se cristalliser autour du réseau Internet, cette utopie d'une société réticulaire, égalitaire et mondialisée, a été convoquée dans le contexte du développement d'autres techniques de communication : la radio, la télévision (dès 1962 Marshall McLuhan prophétisait la naissance d'un « village global » grâce aux médias électroniques) ou encore le câble, qui a donné naissance à la métaphore de « l'autoroute de l'information » dans les années 1970.

L'universalisme de la communication sur Internet est non-seulement sous-tendue par la structure du réseau, mais aussi par la nature de l'information qui y est transmise. L'information numérique porte le fantasme d'un langage universel, comme le montre cet extrait d'un discours du vice-président américain Al Gore en 1994 : « nous entrons dans un autre millénaire » affirme-t-il, et le langage informatique « sera la *lingua franca* de ce nouvel âge, une langue faite de un et de zéro, de bits et de bytes »⁴¹. L'organisation de la société par l'information est un aspect central de l'utopie positiviste portée par le réseau Internet. Elle trouve son principal ancrage dans la pensée cybernétique, qui a jeté les bases d'une théorie de l'information au moment où s'établissaient les bases de l'informatique moderne dans les années 1940.

Fondée par le mathématicien américain Norbert Wiener, la cybernétique cherchait à bâtir une forme d'organisation sociale et politique alternative. Dans la perspective cybernétique, cette nouvelle société serait structurée par l'« information », pensée comme un facteur d'organisation, et dont le négatif serait l'entropie sociale (le désordre, la désorganisation). Pour N. Wiener, la circulation de l'information dans la société est à la source d'une construction sociale positive : « la communication est le ciment de la société et ceux dont le travail consiste à maintenir libres les voies de communication sont ceux-là même dont dépend la perpétuité ou la chute de notre civilisation » (Wiener, 1952 : 83).

Les développements de cette théorie de l'information ont donné naissance à ce que Philippe Breton et Serge Proulx ont appelé dans le contexte contemporain le « paradigme informationnel ». Selon eux, ce paradigme s'applique à :

⁴¹ Al Gore, discours prononcé à l'université UCLA de Los Angeles, 11 janvier 1994.

tout ce qui touche, de près ou de loin, aux applications de l'informatique, des réseaux et de toutes les technologies digitales, mais aussi les spéculations autour du « virtuel » jusqu'au thème de la « société de l'information », en passant par les enjeux qui se nouent à propos d'Internet et les réflexions sur le rôle des nouvelles technologies dans la mondialisation, bref, tout ce qui s'organise autour du nouveau concept d'« information » (Breton et Proulx, 2002 : 279).

Puisant son assise symbolique dans ce « paradigme informationnel », le réseau Internet, de par ses formidables capacités de mise en circulation de l'information, contribue à renforcer encore davantage la place centrale donnée à l'information et à la communication dans les sociétés contemporaines.

« Dès l'origine », souligne P. Breton, « le monde des réseaux est étroitement associé à cette promesse d'une autre communication, ou plutôt d'un univers où la communication aurait toute sa place : une place centrale » (2000 : 45). Cette place centrale attribuée à la communication et à l'information se retrouve au cœur des discours sur la « société de l'information »⁴², que Nicholas Garnham a qualifié d'« idéologie dominante de la période historique actuelle » (2001 : 129).

Ancrée dans les utopies techniciennes et les fantasmes d'une « nouvelle ère de la communication », la théorie de la « société de l'information » a été abondamment critiquée pour confondre trop souvent les structures techniques de la communication avec les structures de la communication sociale⁴³. De plus, l'idéal de la démocratisation culturelle et de la diffusion universelle des savoirs sur le Web est aujourd'hui largement remis en question par les analyses de la « fracture numérique », faisant apparaître des inégalités sociales liées au coût du matériel informatique et de l'abonnement à Internet, et par celles de la « fracture cognitive », liée aux disparités en termes d'éducation, de capital symbolique et de compétences informationnelles nécessaires pour accéder aux ressources en ligne (on parle parfois d'« illectronisme »).

⁴² Manuel Castells a largement contribué à formaliser et à diffuser cette idéologie en lui fournissant un cadre théorique dans sa trilogie consacrée à « L'ère de l'information » (1998, 1999).

⁴³ Parmi les critiques de la société de l'information, on pourra notamment consulter : N. Garnham, « The Information Society : Myth or Reality », conférence *Bogues 2001. Globalisme et pluralisme*,

Pour conclure sur ce point, nous retiendrons que l'imaginaire d'Internet façonne un contexte idéologique à l'intérieur duquel opèrent les institutions culturelles patrimoniales en tant que pôles de diffusion de culture et de savoir. D'une utopie technique de la société en réseau est née une idéologie politique (Flichy : 2001) qui se manifeste notamment par la forte mobilisation du discours sur la « société de l'information » dans les programmes et documents d'orientation gouvernementaux consacrés à la diffusion de la culture et du patrimoine sur les réseaux. Prises dans une injonction à communiquer, les institutions patrimoniales voient le rôle social et culturel qui leur est assigné être de plus en plus modelé par leur capacité à mettre en accès des ressources numérisées sur la Toile.

Tout en tenant compte des critiques de l'utopie de la communication universelle du savoir et de la culture sur le Réseau, on cherchera à interroger les conséquences du développement du Web sur les modalités de diffusion du patrimoine culturel (et plus particulièrement du patrimoine photographique).

Comme l'écrit Yves Jeanneret, « notre époque a acquis la certitude que quelque chose d'essentiel se déplace dans les moyens matériels de diffusion des connaissances. Mais elle ne sait pas du tout quoi » (Jeanneret, 2007 : 35). La difficulté à saisir ces évolutions est liée d'une part à notre manque de recul sur les événements actuels et d'autre part à la difficulté de prendre en compte l'évolution des moyens techniques de la communication tout en déjouant le piège du déterminisme technique. Elle tient aussi au poids des valeurs dans nos représentations des rapports entre culture et communication (rôle des techniques d'information et de communication dans le développement social, statut de la culture et du patrimoine face à la diffusion médiatique). Ces remarques nous amènent à interroger la manière de construire le positionnement épistémologique de notre recherche.

III – La dimension axiologique de l’objet de recherche

L’objectif de cette recherche est de comprendre dans quelle mesure le Web fait émerger de nouvelles conditions de diffusion des fonds photographiques patrimoniaux et de ce fait, comment ce dispositif de communication peut affecter les modes d’inscription du patrimoine dans l’espace social. Chez les praticiens, mais aussi du côté des chercheurs, nous avons repéré un ensemble de discours circulant au sujet des conséquences (supposées positives ou négatives) de la diffusion des collections patrimoniales sur le Web. Nous avons évoqué dans les pages précédentes une nébuleuse de représentations associées aux techniques de communication : idéologie de l’accès, utopies de l’universalité de la communication et du potentiel des réseaux d’information en termes de progrès social.

Dans *Le don du patrimoine*, Jean Davallon a montré comment la notion de patrimoine est elle même empreinte d’une forte dimension axiologique, autrement dit de « processus idéologiques producteurs de représentations et de positions » (2006 : 22). Lorsqu’on aborde la problématique de la diffusion du patrimoine culturel sur le Web, on se trouve en présence d’une « grammaire de discours sociaux » (Davallon, 2006) articulant les valeurs du patrimoine et celles de la communication.

Nous allons commencer par identifier des points de tension entre patrimoine culturel et médias de communication dans la manière de se représenter la diffusion du patrimoine culturel sur la Toile. Comme l’expliquent Emmanuël Souchier et Yves Jeanneret, « il s’agit d’abord de déconstruire les représentations que l’on se fait usuellement des objets et des dispositifs analysés qui, dans ce domaine comme dans d’autres, sont faussement commodes » (2005 : 6). Nous tâcherons de montrer comment s’incarnent des formes d’adhésion ou de résistance à ces systèmes de valeurs afin d’en mettre à jour les présupposés.

III.1 Les critiques de la médiatisation des collections patrimoniales sur le Web

Pris entre des enjeux de préservation et de mise en accès, le champ du patrimoine culturel est marqué par un ensemble de termes contradictoires. Observerait-on dans les productions multimédias une réduction des tensions entre les logiques traditionnelles de préservation et de transmission d'une part, et les logiques récentes de création et de diffusion de masse d'autre part (Négrier et Valarié, 1997) ? Rien n'est moins sûr si l'on considère les multiples discours critiques vis-à-vis de la médiatisation des collections patrimoniales sur la Toile. Ceux-ci considèrent que la communication du patrimoine contribuerait plutôt à l'instrumentaliser et à le dévaloriser ou, pour reprendre la formulation de J. Davallon décrivant ce point de vue, à « lui enlever son aura, l'asservir à des fins commerciales et à des pratiques de loisirs » (2006).

Nous avons repéré deux principaux versants de cette critique de la diffusion du patrimoine culturel sur le Web : l'un porte sur la simulation et l'industrialisation de l'expérience culturelle, tandis que l'autre concerne la consumérisation et la marchandisation du patrimoine.

III.1.1 Simulation et industrialisation

Dans les premiers temps, le développement des sites Internet patrimoniaux et la montée des pratiques de consultation des collections en ligne ont fait planer la menace d'une désertion des lieux culturels. La réaction face à ce danger a été de réaffirmer la préséance du « lieu physique » de l'institution patrimoniale sur son mode présence en ligne, par crainte de voir un jour la visite du site web se substituer à la visite *in situ*. Alors président de l'*International Council of Museums*, Jacques Perot affirmait en 2000 lors d'un entretien que « [le site Internet] ne doit en aucun cas remplacer le musée, mais doit être une vitrine qui donne envie d'aller au musée » (Perot *in* Goldstein et Perot, 2000 : 62). L'expérience a montré que le site Internet se révèle être

plutôt un outil d'accompagnement à la visite sur place, que l'on consulte avant et/ou après la visite, et non en remplacement de celle-ci.

Par ailleurs, les contenus présentés dans les salles de l'institution patrimoniale et sur son site Internet ne sont pas de même nature. « Le musée virtuel n'est nullement un rival, ni une menace pour le musée « de briques et de mortier », car sa nature numérique lui interdit de présenter des objets réels aux visiteurs, contrairement au musée traditionnel » indique Werner Schweibenz (2004 : 3).

Toutefois, cette différenciation entre objets « réels » et copies numériques est parfois employée pour critiquer la diffusion numérique de la culture. L'autorité de l'objet original tend à être invoquée pour justifier l'ascendant du contact avec les objets « authentiques » sur l'expérience culturelle en ligne. Comme l'explique W. Schweibenz, « la perspective de passer en mode virtuel ne réjouit probablement pas certains musées, notamment les musées d'art qui chérissent l'idéal de la “chose réelle”, ainsi que l'aura qui s'en dégage » (*ibid.*).

Cette évocation de l'aura n'est pas sans rappeler une certaine lecture des théories de Walter Benjamin concernant les effets de la reproduction mécanique sur la perception des œuvres d'art, interprétation opposant le simulacre et « l'autorité de la chose ». Les ferments de cette critique sont toutefois bien antérieurs à la « révolution numérique », puisqu'on l'adressait déjà au XIX^e siècle à la reproduction photographique. Dans son anthologie des textes et controverses sur la photographie en France, André Rouillé rapporte que :

Paul Périer, dans son dernier article sur l'Exposition universelle de 1855, prend parti contre la vulgarisation des œuvres d'art par le moyen de la photographie. Pour lui, le quantitatif ne peut opérer qu'aux dépens du qualitatif. Diffuser, c'est affadir. Multiplier les reproductions, c'est perdre contact avec l'original, c'est sombrer dans une « infaillible décadence » (1989 : 213).

Ce jugement porte non seulement sur la reproduction industrielle, mais aussi sur la diffusion massive qui en découle. Dans le cas de la mise en accès sur la Toile, les objets patrimoniaux se trouvent, qui plus est, intégrés dans un environnement numérique entièrement simulé. Ces propos de J. Rifkin au sujet des médias électroniques résument bien la mutation en cours :

ce nouvel outil de communication distille l'essence symbolique de notre expérience culturelle et la transforme en une série de trompe-l'œil numériques qui apparaissent encore plus authentiques et vivants que les phénomènes originaux et se substituent ainsi à l'expérience réelle. [...] Pour les philosophes de la postmodernité comme pour les professionnels des médias, ces expériences simulées dans le cyberspace constituent en fait une espèce d'hyperréalité (Rifkin, 2005 : 218).

L'évocation d'une « hyper-réalité » où le réel tend à être effacé et remplacé par les signes de son existence (« la réalité est en train de disparaître derrière un écran » écrit J. Rifkin en se faisant l'écho d'Howard Rheingold) rejoint les observations de Jean Baudrillard, pour qui les sociétés occidentales ont subi une « précession de simulacre » : « il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel » (1981 : 11). Dans cette approche (par ailleurs critiquée pour son accent nihiliste), le déploiement d'une « réalité numérique » constituerait donc le symptôme d'un drame métaphysique.

La critique de la reproduction mécanique et de la simulation numérique s'accompagne souvent d'une disqualification des pratiques de consommation culturelle de masse et de divertissement. La défiance vis-à-vis des médias de masse naît en partie d'une collusion entre un sens quantitatif du terme « masse » (le public dans son caractère nombreux) et un sens normatif (jugement sur l'irresponsabilité, l'inculture, ou la manipulation du public).

Les philosophes de l'École de Francfort (plus particulièrement Theodor W. Adorno et Max Horkheimer) ont sensiblement contribué à fonder une théorie critique de la standardisation des productions culturelles et de la culture de masse en forgeant l'expression « industrie culturelle » devant « les menaces de l'application des techniques de reproduction industrielle à la création et à la diffusion massive des œuvres culturelles » (Tremblay, 1997 : 12). De cette approche ont dérivé un ensemble de conceptions relativement dépréciatives du mode de reproduction et de consommation de masse de la création culturelle, qui peuvent traduire une conception élitiste de l'art et de la culture. Bernard Miège souligne par exemple que pour T. W. Adorno, la diffusion industrielle de l'art entraînerait une forme de dégradation : « non seulement l'art ne doit pas être utile, mais il ne saurait être proche des choses de la vie et des passions humaines, la distance lui est nécessaire » (2000 : 13).

Y. Jeanneret parle d'une « idéologie de la diffusion culturelle » pour exprimer le fait que l'on juge toujours les dispositifs de transmission culturelle à l'aune d'une conception de la culture, du savoir et de leur diffusion : « il n'est pas possible de ne pas avoir d'idéologie de la culture et il n'y a donc pas de jugements non idéologiques sur la valeur de ces dispositifs » (2007 : 34). Comme nous allons le voir, ces jugements portent également sur un autre aspect de la diffusion du patrimoine culturel en ligne : son inclusion dans la sphère de l'échange marchand.

III.1.2 Consumérisation de l'accès au patrimoine

Un second versant du discours critique à l'encontre de la médiatisation des collections patrimoniales sur le Web concerne l'intégration du patrimoine culturel dans une logique consumériste. Nous avons vu que le contexte du développement du Web tend à renforcer le poids de la logique de l'accès sur les institutions patrimoniales, qui se trouvent enjointes à mettre leurs collections en ligne afin de répondre aux attentes du public et aux directives de leurs ministères de tutelle.

J. Rifkin a qualifié de « paradigme de l'accès » la prégnance d'une telle logique, contribuant selon lui à accentuer l'exploitation marchande des expériences culturelles et plus largement, la privatisation de la sphère culturelle. Dans quelle mesure ces mutations affectent-elles notre mode de relation au patrimoine ? Pour E. Négrier et P. Valarié il s'agit de « transformations de fonds » affectant le « sens de la production patrimoniale » :

le passage d'une logique de préservation à celle d'une transmission aux générations futures associée, paradoxalement, à une diffusion de masse dans les cercles de la concurrence et du marché – comme sur le réseau Internet par exemple – institue un nouveau régime patrimonial par et dans lequel se jouent simultanément les nouvelles modalités de construction de nos identités en temps de crise des modèles et des appartenances et les nouveaux rapports au temps que le marché introduit, notamment dans le champ de la consommation (Négrier et Valarié, 1997 : 158).

L'intégration du patrimoine culturel dans des logiques de marchandisation et de divertissement ne date pourtant pas de la « révolution numérique ». Dans *L'allégorie du patrimoine*, Françoise Choay cite un extrait d'un discours

prononcé le 9 septembre 1986 par le ministre français du Tourisme, dans lequel celui-ci affirme que le patrimoine « doit se vendre et se promouvoir avec les mêmes arguments et les mêmes techniques que celles qui ont fait le succès des parcs d'attraction ».

L'auteure pose dans son ouvrage les termes d'un débat éthique sur la transformation du patrimoine en produit marchand. Elle souligne en particulier les « effets secondaires et souvent pervers » d'un conditionnement du patrimoine en vue de sa consommation culturelle, dans un mode d'exploitation orienté vers la démultiplication du public et des profits. De nombreux auteurs ont relayé cette critique de la marchandisation de la sphère patrimoniale au nom d'un risque de dégradation du projet de transmission culturelle. Luc Noppen par exemple, dans un texte intitulé « Le patrimoine : du nationalisme à la banalisation », passe au crible « cette réduction des biens culturels en marchandises, cette exploration du domaine en termes de rentabilité et de rendement [...] » (1986 : 105).

Le patrimoine culturel, et en particulier le patrimoine national, est généralement conçu comme un corpus d'objets soustrait à l'intérêt privé et au système commercial. Dominique Poulot évoque en ces termes le statut particulier des objets patrimoniaux vis-à-vis du secteur marchand :

la conservation dans des collections, au musée ou ailleurs, ou bien encore l'inaliénabilité juridique ou morale peuvent garantir l'existence hors marché d'objets tout en les installant néanmoins au cœur des pratiques sociales et intellectuelles. La patrimonialisation se joue souvent lors de telles occasions comme une revendication avancée contre la marchandise, dans le jeu du débat public ou au cours d'« iconoclashes » plus ou moins spectaculaires (2002 : 5).

Paradoxalement, le patrimoine culturel alimente un secteur économique florissant, que ce soit par l'intermédiaire du tourisme ou de la vente de produits dérivés. Dans un ouvrage intitulé *La valorisation économique du patrimoine* (2003), Xavier Greffe a développé une analyse tentant de concilier, d'un côté, le respect de l'autonomie des logiques du patrimoine, et de l'autre, l'analyse de leurs dimensions économiques. Son approche consiste à se distancier à la fois de « l'empire du calcul économique » et de la banalisation du patrimoine.

Raymond Montpetit résume bien les ambivalences de la situation actuelle en écrivant que « la période présente paraît bien être celle où le patrimoine est de plus en

plus conçu comme une ressource propre à générer à la fois des significations et des retombées économiques » (Montpetit *in* Schiele, 2002 : 115).

Si la marchandisation du patrimoine est un phénomène bien antérieur à l'avènement du Web, le contexte de la diffusion numérique semble exacerber ces tensions. Joanna Sassoon, Elisabeth Edwards et Janice Hart décrivent la numérisation et la mise en ligne des fonds photographiques comme une opération intégrant les artefacts dans une logique marchande : « le processus de sélection et d'insertion des photographies dans une collection numérique par ses dépositaires contribue à faire entrer les images dans un nouveau champ discursif : celui du marché »⁴⁴ (2004 : 195).

Le modèle de la diffusion culturelle sur le Web est complexe et ambivalent. Il se caractérise à la fois par un idéal libertaire de gratuité et par l'augure de profits à venir sous le signe d'une « nouvelle économie » fondée sur le réseau. Un rapport français intitulé *L'Économie de l'immatériel* (2006) présente la diffusion sur la Toile comme une opportunité de faire fructifier le patrimoine culturel et de développer de nouveaux débouchés commerciaux dans le contexte de la « révolution numérique ».

Dans ces conditions, la numérisation des collections patrimoniales dans un but de diffusion est elle-même perçue de manière ambivalente : promesse d'ouverture à de nouveaux publics, mais aussi menace d'aliénation marchande (Keene, 1998) dans un contexte où les institutions patrimoniales sont mises en demeure de générer davantage de revenus pour pallier à l'amenuisement du financement public.

J. Rifkin souligne un aspect important de ce débat en observant qu'« à un niveau plus profond, le conflit entre culture et marché est donc un conflit entre valeur intrinsèque et valeur d'usage » (Rifkin, 2005 : 330). On préférera toutefois ne pas reprendre ici le terme de « valeur intrinsèque », car elle tend à induire une conception essentialiste du patrimoine (comme nous l'expliquerons dans la partie suivante, la valeur patrimoniale n'est pas « intrinsèque » à l'objet mais attribuée par le regard de celui qui l'observe).

La question de l'articulation entre valeur d'usage (qualifiant le mode d'utilisation de l'objet), valeur patrimoniale (attribuée à l'objet dans un processus de

⁴⁴ Traduction de l'auteur.

patrimonialisation) et valeur d'échange (valeur marchande) est au cœur de la controverse qui a trait à la question de la marchandisation du patrimoine. Selon G. Tremblay la *marchandisation* caractérise un processus «qui transforme, en les soumettant aux lois du marché, objets et services en marchandises, c'est-à-dire en produits dotés tout à la fois de valeur d'usage et de valeur d'échange » (Tremblay, 1997 : 13).

Pour illustrer la tension entre ces trois pôles de valeur, on peut évoquer le cas des produits dérivés du patrimoine tels que les reproductions de monuments à échelle réduite mais aussi les reproductions photographiques, dont le caractère irrévérencieux selon J. Davallon tient au fait que « ces produits semblent [...] s'approprier une parcelle de la valeur patrimoniale de ces objets, dans l'objectif de transformer cette parcelle de valeur obtenue par contact avec l'objet en valeur marchande » (2000 : 196).

Dans le cadre de notre recherche, nous avons pu constater que l'ensemble des sites Internet des institutions publiques que nous avons consultés offre un accès gratuit à leurs collections patrimoniales, les services payants se limitant généralement à la commande de reproductions et à la rétribution des droits d'exploitation des images. Comment s'expriment alors dans ce champ professionnel les débats évoqués plus haut ?

Ils se manifestent de manière saillante dans les relations tissées entre institutions culturelles et acteurs privés au sujet de la diffusion en ligne des collections patrimoniales. Les documents gouvernementaux que nous avons analysés sur le thème de la diffusion numérique du patrimoine culturel en France et au Canada tendent à encourager les partenariats entre secteur public et secteur privé. On peut ainsi lire sur le site Internet de *Culture canadienne en ligne* que « les programmes de financement de Culture canadienne en ligne appuient tout particulièrement [...] les projets concertés qui établissent des partenariats entre les secteurs public et privé pour atteindre les buts fixés ».

On retrouve cette idée dans les rapports français, mais avec la différence notable que le secteur privé est vu à la fois comme un partenaire nécessaire et comme une menace de privatisation des biens culturels publics. Le rapport intitulé *Le désir de*

France ainsi que le rapport *Duvernois*⁴⁵ insistent sur le principe supérieur de l'intérêt général face aux initiatives privées qui se développent autour du réseau Internet. Le premier manifeste la volonté de développer un « Internet public d'intérêt général », tandis que le second propose la création d'un « label » d'intérêt général culturel. Face aux initiatives privées, la « maîtrise nationale » des richesses culturelles françaises est constamment réaffirmée. Le programme *Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information* souligne que la politique française doit « garantir la préservation de la maîtrise nationale du patrimoine et prévenir toute tentative de « privatisation » du patrimoine culturel national sous sa forme numérique »⁴⁶.

Dans le cadre de ces partenariats, les institutions patrimoniales se trouvent parfois face à un dilemme, consistant à devoir choisir entre d'un côté l'offre du financement de la numérisation de leurs fonds et de l'autre le bénéfice des droits d'exploitation des reproductions numériques. Le secteur du patrimoine iconographique (et en particulier photographique) est singulièrement concerné par cette question. C. Welger-Barboza rapporte le cas d'une offre de *Corbis* (agence photographique créée par Bill Gates en 1989 dans le but de constituer une immense bibliothèque d'images numériques) en vue de « numériser les fonds patrimoniaux des musées et autres agences patrimoniales (photographiques notamment) du monde entier. Certaines institutions ont acquiescé à l'offre d'achat des droits de numérisation, comme le musée de Philadelphie, par exemple » (2001 : 39).

Dans son livre pamphlet intitulé *Quand Google défie l'Europe. Plaidoyer pour un sursaut*, Jean-Noël Jeanneney (directeur de la *Bibliothèque nationale de France* de 2002 à 2007) a évoqué son regret face à l'achat par *Corbis* et *Getty* (premier fournisseur d'images pour les agences publicitaires et groupes média) des fonds historiques des célèbres agences de photographie *Gamma* et *Sipa*. Selon les mots de Louise Merzeau :

Le patrimoine iconographique se retrouve donc soumis aux lois d'une marchandisation de l'information qui l'avait jusqu'à maintenant

⁴⁵ Duvernois L., *Pour une nouvelle stratégie de l'action culturelle extérieure de la France : de l'exception à l'influence*, rapport d'information au Sénat n° 91, Commission des affaires culturelles, Paris, 2005.

⁴⁶ En ligne : <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/communiq/plangouv.htm>>. Consulté le 20 août 2009.

relativement épargné : la collection devient elle-même un objet de marché. Cette valorisation des fonds va de pair avec leur concentration aux mains des seuls industriels capables d'investir dans l'innovation technologique, de racheter les anciennes archives photographiques et d'acquérir les droits d'exploitation. À l'heure actuelle, deux groupes tentent de contrôler la diffusion des images à l'échelle de la planète, en récupérant le plus possible de collections : ceux de Bill Gates (Corbis) et de Mark Getty, qui disposent déjà de plus de 60 millions d'images chacun (2007 : en ligne).

La critique de la transformation des archives photographiques historiques en produits du marché de l'information prend parfois la forme d'une attaque contre « les multinationales américaines » et l'économie capitaliste, comme dans cet extrait d'un article du journal *L'Humanité* (marqué fortement à gauche dans l'échiquier politique français) paru en 2006 :

Getty a décrété : « celui qui possédera le droit d'auteur, détiendra le pétrole du XXI^e siècle ». Et aussi sec, il a raflé, au sein de Getty Images, de formidables collections historiques. Bill Gates a affirmé : « détenir les images, c'est contrôler la pensée ». Et d'un même mouvement, il a racheté Sygma et créé Corbis, provoquant une levée de bouclier lorsqu'il a proposé d'enterrer ce trésor dans une mine. De son côté, Lagardère a créé le pôle Hachette Filipacchi Photos. Tous se sont mis à racheter des agences, ont procédé à des fusions-concentrations plus ou moins heureuses, constitué du stock, acquis des archives qu'ils ne se sont pas donné la peine de connaître, mais qu'ils espéraient monnayer très cher grâce à leur exclusivité.⁴⁷

En France, les institutions patrimoniales semblent plus réticentes qu'en Amérique du Nord à conclure des partenariats avec de grands groupes privés. J.-N. Jeanneney s'est positionné avec force contre *Google Print*, le projet de numérisation massive de livres de *Google*, en brandissant la menace d'une mainmise des entreprises privées sur un inestimable patrimoine culturel collectif⁴⁸.

⁴⁷ M. Jauffret, « Information : à qui profite la révolution numérique ? », *L'Humanité*, 5 septembre 2006. Les espoirs de rentabilité de l'exploitation de ces fonds photographiques ont toutefois subi de sévères revers. Le groupe Hachette Filipacchi médias a par exemple décidé de négocier la vente de son pôle d'agences photographiques (constitué de Gamma, Rapho, Keystone ou encore Hoa Qui) dès la fin 2006.

⁴⁸ Un article du journal *Le Monde* daté du 18 août 2009 (« Google voudrait créer la plus grande librairie de l'histoire ») signale toutefois qu'un changement de position serait peut-être en cours : la BNF aurait récemment entrepris des discussions avec *Google* pour lui confier la numérisation d'une partie de ses fonds.

Dans sa réflexion sur le « paradigme de l'accès » J. Rifkin nous invite à dépasser la définition mercantile de l'accès pour repenser de manière plus globale les relations entre sphère marchande et sphère communautaire. Définissant la culture comme le cadre d'une expérience partagée (il parle de « communion autour de valeurs collectives »), l'auteur pointe le danger d'une « absorption par la sphère marchande de notre patrimoine culturel commun » (Rifkin, 2005 : 181) :

c'est par la communication que les êtres humains créent un monde doté de sens et partagent l'expérience de ce monde commun ; transformer en marchandises toutes les formes de communication numérique signifie par conséquent réduire à l'état de marchandise toutes les relations qui constituent l'expérience vécue et la vie culturelle de l'individu et de la communauté (2005 : 178).

Ces débats sur le rapport entre sphère patrimoniale et sphère marchande montrent bien comment notre objet de recherche est pris dans un réseau de valeurs complexe. Les formes de médiation du patrimoine culturel sur le Web sont pensées et évaluées en fonction d'une conception de la culture et des moyens de la communiquer. Si les arguments que nous avons exposés ci-dessus témoignent de querelles anciennes, le contexte du développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication semble être à l'origine d'une réarticulation « des logiques qui président à la structuration du champ de la culture, de l'information et de la communication » (Tremblay, 1997 : 15).

Dès lors, le Web est-il « la meilleure chose qui soit arrivée à la photographie » comme l'affirme une archiviste que nous avons interviewée au *Musée McCord*, ou bien le cheval de Troie d'une forme secondaire et diminuée de l'expérience patrimoniale ? Pour tenter de répondre à cette question, on peut s'appuyer sur la réflexion de J. Davallon au sujet du statut de la médiatisation du patrimoine culturel :

Revient-elle, en définitive, à détruire la dimension symbolique du patrimoine ou, pire, la dimension symbolique de la relation au passé ? Deux familles de réponses sont possibles : l'une voit dans l'évolution actuelle le risque d'une totale disparition de la conception ancienne du patrimoine [...] ; l'autre considère qu'il s'agit, pour celui-ci, d'une façon nouvelle de continuer son existence symbolique (2006 : 36).

Retenant la seconde proposition, J. Davallon cherche à caractériser le processus de médiatisation du patrimoine culturel pour montrer « comment il peut conférer à cette dimension symbolique une forme nouvelle et une nouvelle ampleur » (*loc. cit.*).

Dans une communication intitulée « Représentation et « dématérialisation » du patrimoine : dégradation de l'aura ou nouveau cycle de patrimonialisation ? Le cas du patrimoine photographique sur Internet » (2008), nous avons adopté ce point de vue en montrant que la diffusion du patrimoine photographique sur la Toile pouvait être un facteur de réactivation du cycle de patrimonialisation des objets photographiques. Nous en arrivions à la conclusion suivante :

La reproduction, la mise en circulation et la célébration de la valeur d'un objet tendent à institutionnaliser son statut patrimonial. Le fait de renforcer la visibilité d'un patrimoine peu connu en l'exposant et en le mettant en accès sur Internet peut être un argument de la part des institutions pour attirer l'attention de leurs financeurs sur des fonds encore peu exploités ou mal conservés, en espérant infléchir des arbitrages budgétaires en leur faveur. De ce point de vue, la célébration de la valeur patrimoniale de ces fonds sur le Réseau alimente ainsi le devoir de transmission de ces objets aux générations futures (Casemajor Loustau, 2008, communication personnelle).

Toutefois, avec le recul, il nous a semblé que poursuivre le questionnement dans cette direction pourrait nous conduire à une impasse. Chercher à montrer que la diffusion sur le Web renforce la valeur patrimoniale des fonds photographiques, n'est-ce pas prendre parti dans le débat a priori et engager la réflexion à partir d'un jugement de valeur ? Ne devrait-on pas plutôt chercher à nous distancier à la fois des jugements négatifs *et* positifs concernant l'impact de la diffusion numérique sur la valeur patrimoniale des fonds photographiques ?

III.2 Positionner la démarche de recherche en dehors de l'axe des valeurs ?

La réflexion précédente nous conduit à interroger le positionnement de notre démarche de recherche. Peut-on (doit-on) construire un regard neutre sur notre objet ? Comme l'explique B. Ollivier, « il ne saurait exister de production de connaissances sans rupture avec l'immédiateté du champ observé et sa réalité sensible d'une part, prise de distance d'avec les opinions, discours et représentations produits dans ce champ et sur ce champ d'autre part » (2000 : 17).

C'est le sens de la notion de « rupture épistémologique », qui suppose la mise en place de stratégies de distanciation critique dans la construction de l'objet de recherche. Telle que définie par Max Weber dans *Le savant et le politique* (1919), la « neutralité axiologique » est un principe sociologique caractérisant l'attitude du chercheur qui omet de porter un jugement de valeur sur l'objet de sa recherche. Comment ce principe amène-t-il à interroger notre problématique de recherche ? Quelles sont les conditions de possibilité d'une telle neutralité ? Quelles stratégies de distanciation mettre en place pour tendre vers cette posture ?

III.2.1 De la possibilité d'une « neutralité axiologique » : une utopie nécessaire ?

Dans le processus de construction de notre problématique, nous avons un temps envisagé de prendre comme point focal la valeur patrimoniale des fonds photographiques, en cherchant à montrer comment cette valeur s'était historiquement constituée dans un processus de patrimonialisation (attribuant à des objets le statut de patrimoine à transmettre, et donc à faire circuler sur la Toile) et comment la diffusion en ligne elle-même (par les opérations de numérisation et de remédiation qu'elle suppose) pouvait avoir des effets retour sur le statut patrimonial des objets en le transformant (en contribuant à l'affaiblir ou à le renforcer).

Les enquêtes exploratoires et les rencontres avec des acteurs de terrain semblaient nous confirmer qu'il y avait là matière à analyse, une personne interviewée soutenant par exemple que le Web est « la meilleure chose qui soit arrivée à la photographie » et d'autres émettant l'opinion que la diffusion en ligne présentait le risque d'affaiblir la qualité et la pertinence des matériaux proposés par l'institution patrimoniale. La question que nous posions alors était la suivante : le statut patrimonial des fonds photographiques peut-il être affecté par leur diffusion sur la Toile ? Comment caractériser cette transformation ? En fonction des enquêtes préliminaires et de nos lectures, l'hypothèse que nous avons définie consistait à dire que :

- la diffusion en ligne a effectivement un impact sur le statut patrimonial des fonds photographiques ;

- les transformations observées tendent à renforcer (plutôt qu'à affaiblir) ce statut patrimonial.

En distinguant les différentes composantes de la valeur symbolique des fonds photographiques étudiés (valeur d'usage, valeur historique, valeur esthétique, valeur d'ancienneté, valeur marchande), nous cherchions à saisir les modalités de cette évolution et à justifier notre hypothèse d'un renforcement de la valeur patrimoniale⁴⁹. Nous faisons par ailleurs une critique de la posture consistant à présenter la reproduction technique et la médiatisation comme un facteur de dégradation de la valeur patrimoniale des objets.

Toutefois, au fur et à mesure que nous avançons dans cette direction, nous nous sommes rendue compte que cette hypothèse nous amenait à prendre parti dans un système de représentations dont nous souhaitons justement nous distancier. Se positionner dans le sens d'un renforcement de la valeur patrimoniale revenait à émettre nous-mêmes une opinion sur la valeur de la diffusion en ligne (la présentant comme un processus ayant une opérativité positive, comme facteur d'accroissement de la valeur patrimoniale) alors que paradoxalement nous fondions l'analyse sur l'idée que la valeur patrimoniale est construite dans le « regard » (Schiele, 2002) porté sur les objets.

En cherchant à démontrer que la diffusion en ligne avait un effet davantage positif que négatif sur le statut patrimonial des fonds, nous nous inscrivions pleinement dans le « jeu social », fondant la légitimité de notre jugement de valeur sur le caractère scientifique de notre discours. Nous avons alors reconsidéré les termes de notre problématique et changé d'angle de vue : il ne s'agirait plus d'observer le renforcement ou l'affaiblissement du *statut patrimonial* des fonds photographiques, mais d'observer ce que le Web change du point de vue de la mise en valeur des

⁴⁹ Les arguments en ce sens étaient les suivants :

- la numérisation est une forme de reproduction technique qui démultiplie la capacité de circulation des photographies et renforce la valeur d'unicité de l'original ;
- le site Internet offre un contexte de présentation et de mise en accès qui fournit de nouvelles possibilités d'interprétation et de construction de savoirs sur les fonds photographiques ;
- la médiatisation qui s'opère dans la diffusion sur le Web est un facteur de visibilité et de reconnaissance de la valeur patrimoniale.

collections photographiques : fait-il évoluer les conditions de médiation de ces objets, les stratégies de valorisation conçues par les institutions patrimoniales et les formes d'appropriation par les publics ?

Débarrassée du biais axiologique que nous avons identifié, pourrions-nous alors décrire objectivement la manière dont la diffusion en ligne transforme les pratiques de valorisation des fonds photographiques patrimoniaux ? Selon la distinction posée par M. Weber, nous cherchons à analyser notre objet de recherche dans un « rapport aux valeurs » (en considérant son inscription dans un système de représentations, idéologiques et utopiques) sans émettre de « jugement de valeur ».

Or, si le principe de la « neutralité axiologique » est relativement aisé à soutenir en théorie, il se révèle intenable dans la pratique. En cherchant à décrire les modalités de construction de la relation à un patrimoine (la manière dont le site web configure des formes de représentation, d'interprétation et d'interaction avec ce patrimoine), ne construisons-nous pas nous-mêmes, par le regard que nous portons, une forme de relation à ce patrimoine ? Pouvons-nous réellement envisager un rapport objectif à notre objet d'analyse, qui se trouve imbriqué dans un réseau de valeurs et de significations, alors que nous devons nous-mêmes y être immergée pour le comprendre ?

La relation sujet-objet qui caractérise notre rapport au champ de recherche est infiniment complexe, et il semble bien illusoire de prétendre instaurer une rupture entre la production de savoir sur un objet et les modes de perception et de connaissance de celui-ci. Dans *Le sens pratique*, Pierre Bourdieu a montré comment la perception ne peut s'abstraire d'un ensemble de schèmes socialement construits : « ces catégories sociales de pensée, de perception et d'appréciation » sont selon lui « le principe impensé de toute représentation du monde dit objectif » (1980 : 40). L'objet de la recherche est à la fois « chose » et « représentation », et dans la mesure où « l'observateur est de même nature que son objet, *l'observateur est lui-même une partie de son observation* » (Lévi-Strauss in Mauss, 2003 [1950] : xxvii).

La science serait-elle donc, comme l'a écrit J. Lacan, « l'idéologie de la suppression du sujet » ? Nous invitent à ne pas nier la dimension subjective de la

connaissance tout en tirant partie de la capacité du sujet à s'objectiver, Claude Lévi-Strauss suggère une piste intéressante pour sortir de cette impasse. « Pour comprendre convenablement un fait social » nous dit-il dans son introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, « il faut l'appréhender *totale*ment, c'est-à-dire du dehors comme une chose, mais comme une chose dont fait cependant partie intégrante l'appréhension subjective (consciente ou inconsciente) [...] » (*ibid.* : xxviii).

En cherchant à analyser les modalités de construction de la relation au patrimoine photographique à travers sa diffusion en ligne, il nous faut donc bien garder en tête que nous décrivons une réalité perçue et non une réalité objective. Dans *Culture as Communication*, James Carey a investigué en détails la singularité de l'analyse des significations sociales et les conditions de la production de sens dans le champ des sciences sociales. Il y fait la remarque suivante : « le sociologue britannique Tom Burns a bien exprimé cette idée en observant quelque part que l'art a pour tâche de donner du sens à la vie. La tâche des sciences sociales, c'est de donner du sens au sens que l'on donne à la vie » (1989 : 44)⁵⁰.

L'étude de la production des valeurs et des significations sociales du patrimoine culturel nécessite donc d'examiner les représentations construites par les acteurs de notre champ d'observation, en tenant également compte de notre propre rapport aux valeurs en tant que chercheur (Weber). L'articulation de ces différents ordres du discours confère un caractère « polyphonique » au texte scientifique, comme l'explique Y. Jeanneret :

Le texte de recherche en sciences humaines est polyphonique : il ne consiste jamais à énoncer en première personne une conception du monde, mais se réfère toujours, de façon plus ou moins explicite, à ce que les sujets sociaux pensent, disent, expriment par leur pratique. [...] Par les dispositifs d'enquête qu'il crée, le chercheur implique des sujets sociaux dans la communication, dote de statut certains discours publics, en publicise d'autres et, de façon globale, se livre à une pratique de reformulation, de citation, d'énonciation éditoriale des discours qui circulent dans la société. Analyser et qualifier ces formes de la polyphonie est préférable au fait de fantasmer une *méthode sans implication ni biais* (2008 : 232-233).

⁵⁰ Traduction de l'auteur.

Tout en reconnaissant les biais inhérents à notre démarche, nous chercherons donc à restituer l'unité problématique de notre objet en montrant comment s'y affrontent différentes conceptions de la culture et de la communication. Si la neutralité totale est illusoire, nous nous sommes toutefois efforcée de mettre en place des stratégies pour construire un regard distancié sur notre objet.

III.2.2 Stratégies de distanciation critique

Le regard éloigné

Lorsque nous avons débuté notre recherche, nous avons effectué des choix qui relevaient alors davantage de l'intuition que d'un raisonnement argumenté (faire porter l'analyse sur le médium photographique en tant que champ du patrimoine culturel, mettre en regard des sites Internet d'institutions françaises et canadiennes). Ces choix se sont par la suite révélés judicieux (même s'ils faisaient naître par ailleurs d'autres écueils possibles) pour construire une distance critique face à notre objet. En opérant une mise en perspective de deux horizons culturels (la France et le Canada) et de deux horizons temporels (le contexte du développement des techniques de reproduction numérique et celui de l'invention de la photographie), nous avons pu prendre un certain recul vis-à-vis de représentations préconstruites du patrimoine culturel, de sa reproduction technique et de sa mise en communication.

L'idée de mettre en regard (plus que de mener une étude comparative au sens strict) des cas de sites Internet français et canadiens s'est dessinée alors que nous effectuions des repérages de terrains d'étude potentiels sur la Toile et que plusieurs sites canadiens nous semblaient présenter un grand intérêt pour l'analyse⁵¹. Cette piste s'est par la suite concrétisée sous la forme d'un séjour d'étude et de recherche de quelques mois à l'Université du Québec à Montréal, suivi par la signature d'une convention de cotutelle de thèse et plusieurs années de résidence au Canada. Déplacer le regard vers une culture étrangère, et porter ainsi un regard sur sa culture d'origine depuis l'étranger s'est révélé une expérience particulièrement enrichissante en termes de questionnement sur notre rapport à l'objet de recherche.

⁵¹ Nous reviendrons plus en détail sur cette étape de la démarche dans le chapitre IV.

« Lorsque nous étudions des faits de notre culture qui engagent des processus de croyance » écrit J. Davallon, « [...], nous sommes confrontés à l'extrême proximité que nous entretenons avec eux » (2006 : 22). En s'immergeant dans une société et une culture étrangère, on se trouve d'emblée dans une démarche exploratoire, « puisque l'esprit et l'attention sont constamment surpris et en éveil » (Copans, 2005 : 19). Le terrain n'est « pas simplement un autre lieu ou un lieu autre », c'est avant tout une expérience de découverte, « une expérience double : des autres et de soi-même » (*ibid.* : 13).

Comprendre et intégrer de nouveaux cadres de références est un processus qui nous amène en retour à questionner certaines évidences et certains présupposés de notre culture d'origine (une conception du patrimoine comme héritage séculaire et relativement unifié⁵², le rôle prépondérant de l'État dans la gestion de ce patrimoine, la méfiance vis-à-vis du secteur privé dans ce domaine). « Dans une société différente de la mienne » souligne Gérard Lenclud, « tout me semble arbitraire puisque je sais, d'expérience, qu'il peut en être autrement. Or l'arbitraire est le propre de l'ordre culturel » (Lenclud *in* Althabe *et al.*, 1992 : 10).

Le regard sur l'ailleurs transforme donc le regard sur le lieu d'où l'on vient et contribue à nous détacher de certaines conceptions ethnocentristes, des « illusions du savoir immédiat et de la transparence du social » (*ibid.* : 9). Cet « effet de distance » (Augé) et ce rapport à l'altérité ont été amplement décrits par les ethnologues depuis l'ouvrage fondateur de Bronislaw Malinowski (*Les Argonautes du Pacifique*, 1922). Poser un regard croisé sur la diffusion du patrimoine photographique en ligne dans les contextes français et canadien a donc opéré à plusieurs niveaux comme une procédure de distanciation face à nos préconceptions sur l'objet de notre recherche. Ce parti-pris visait également à faire ressortir des variations entre les deux pays dans la manière de concevoir le patrimoine et les stratégies de sa diffusion numérique.

⁵² Par rapport à une conception canadienne qui met l'accent sur le multiculturalisme et sur l'apport des différentes communautés immigrées à la construction d'un « jeune » pays.

Quelle(s) révolutions(s) technique(s) ?

Par ailleurs, le choix de travailler sur le médium photographique nous a permis de déplacer autrement le regard sur notre objet. Dans le contexte actuel marqué par les discours sur la « révolution numérique », garder en tête les conditions d'une mutation technique antérieure permet de mettre à distance les représentations de nouveauté radicale à travers lesquelles les mutations en cours sont souvent pensées.

La numérisation est perçue comme une technique de reproduction révolutionnaire. Certains voient dans la dissociation complète opérée par la numérisation entre l'information et son support physique un tournant radical dans le mode de reproduction et de circulation des images : « désormais, le lien contenant/contenu est rompu, les réseaux numériques permettant en effet la circulation de contenus d'information – textes, sons, images – débarrassés de la gangue de tout contenant » (Curien et Muet, 2004 : 32). D'autres insistent sur la formidable capacité à multiplier les fichiers numériques : « les représentations numériques peuvent être clonées un nombre infini de fois de manière parfaite, sans la moindre altération ou imperfection »⁵³ (Keene, 1998 : 10).

L'anthropologue Hans Belting réfute le point de vue des théoriciens qui voient dans le numérique un « au-delà de l'image » et qui « refusent toute comparaison d'un tel mode de production avec les médiums qui l'ont précédé » (il cite notamment Lev Manovich : « l'image au sens traditionnel n'existe plus ») (Belting, 2004 : 55). Or pour H. Belting, l'image a toujours été soumise à une dynamique historique de transformation : « il serait arbitraire, par conséquent, de vouloir isoler [l'image numérique] des autres médiums de l'image » (Belting, 2004 : 59).

Suivons la recommandation de H. Belting en cherchant à resituer les supports numériques par rapport aux « autres médiums de l'image ». Premièrement, il est utile de rappeler qu'en son temps, la photographie a elle-même bouleversé le mode de reproductibilité des œuvres d'art, voire le mode de représentation du réel à part entière.

⁵³ Traduction de l'auteur.

Selon Jean-Claude Lemagny, la photographie a été le premier médium à actualiser pleinement le principe de la reproduction. Dans la même perspective, W. Benjamin décrit la photographie comme « le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire » (2000 [1939] : 281). Il pointe le fait qu'elle décuple le caractère sériel et massif de la copie des œuvres d'art, en particulier grâce à l'augmentation de la part du travail mécanique face à celle du travail manuel. L'auteur explique comment, quelques dizaines d'années après l'apparition de la lithographie, qui déjà avait introduit une « multiplication des possibilités de mise en circulation des produits graphiques », la photographie « allait la supplanter dans ce rôle [celui de procédé de reproduction] » (*ibid* : 272).

On peut remonter jusqu'au temps de la gravure en observant avec N. Heinrich que le mode de reproductibilité photographique relève d'« un phénomène qui n'est d'une certaine façon que la réactivation, à une échelle amplifiée et à un rythme accéléré, des transformations survenues à la Renaissance sous le coup, entre autres, du développement de la gravure » (1963 : 108). En tant que technique de reproduction, la numérisation prolonge donc une tradition ancienne de techniques révolutionnaires du point de vue de l'économie de l'image. On pourrait appliquer à la numérisation les mots que N. Heinrich utilise au sujet de la photographie : elle réactive « à une échelle amplifiée et à un rythme accéléré » des transformations survenues dès la Renaissance, tout en inscrivant ce nouveau mode de reproductibilité dans les particularités du contexte culturel et socio-technique contemporain.

Deuxièmement, l'invention de la photographie a constitué une innovation marquante en termes de diffusion sociale des œuvres culturelles. Selon les mots d'Olivier Lugon, la photographie portait à ses débuts les « espoirs civilisateurs » d'une époque : « on voyait en elle un véhicule d'éducation et de connaissance encyclopédique grâce à une mise à disposition universelle des objets du monde » (Lugon *in* Gunthert et Poivert, 2007 : 362). La doctrine saint-simonienne, très influente au XIX^e siècle, présentait le progrès technique comme une source de bien-être matériel, intellectuel et moral pour l'ensemble de la société. En popularisant les chefs-d'œuvre de l'humanité, la photographie devait contribuer à développer le sentiment et l'amour du beau, voire du divin. Pierre Caloine définit ainsi la mission du photographe en 1854 :

À lui est conféré surtout le privilège de multiplier, de vulgariser les chefs-d'œuvre de l'art, et de mettre ainsi à la portée de tous le résumé du beau dont l'essence est Dieu, et qui partout où il arrive apporte l'amour et le bonheur (cité dans Rouillé, 1989 : 71).

Par ses capacités de reproduction mécanique et de diffusion (dans une forme imprimée, sur des cartes postales ou des affiches), la photographie s'est forgé l'image d'un auxiliaire démocratique par excellence. Le rôle de ce médium dans la démocratisation de l'art a par la suite été amplement évoqué par A. Malraux dans ses écrits sur le « musée imaginaire ». F. Choay en résume ainsi la perspective :

André Malraux a célébré le miracle de la reproduction photographique : par la grâce de son espace propre et propice aux échos, elle a pu rassembler et confronter la totalité des œuvres majeures et mineures, gigantesques et minuscules, glorieuses et anonymes, de tous les temps et de toutes les civilisations, pour en délivrer la transcendante unité. Du même coup, à n'être plus protégées par la distance et le secret de leur retraite, à être exposées, détaillées et dévoilées au grand jour public, les œuvres deviennent pour tout un chacun partie de son univers familier, abordables de plain-pied [...]. (1992 : 180).

L'utopie technique et universaliste de l'accès au savoir et à la culture présente dans l'imaginaire de la photographie n'est pas sans rappeler les idéaux de la « société du savoir » et de la « société de l'information ». Dans l'un et l'autre de ces discours, nous pouvons repérer les manifestations d'une idéologie de la diffusion culturelle et de la communication. Cette idéologie puise dans une vision relativement déterministe de la technique, envisagée comme un instrument de progrès social et de démocratisation.

De nombreux auteurs ont insisté sur l'intérêt de contextualiser les phénomènes liés aux « nouvelles technologies de l'information et de la communication » dans une perspective historique. P. Breton nous invite par exemple à faire un « retour à l'histoire » dans le but de « sortir des effets de mode et d'immédiateté qui caractérisent trop souvent les approches de ce milieu » (2000 : 7).

Ce retour à l'histoire pourrait être « la meilleure façon d'exposer en quoi réside la « nouveauté des technologies » » (Souchier et Jeanneret, 2001 : 30). Y. Jeanneret constate de son côté que « nous sommes trop proches des objets que nous essayons d'examiner, lorsque nous parlons de technologies de l'information ». Il suggère plusieurs pistes pour prendre du recul : « un autre changement technique, une

autre époque, d'autres horizons culturels, un autre corps de controverse. Ainsi, par l'écart, deviendront plus facilement visibles et formulables des différences que le discours ambiant tend à estomper » (2007 : 23).

La référence à d'autres changements techniques est souvent invoquée pour décrire les mutations engendrées par la « révolution numérique » (invention de l'imprimerie, apparition de l'écriture). Sur le modèle du titre de l'ouvrage de M. McLuhan *La Galaxie Gunterberg*, on parle aujourd'hui de « galaxie Internet » pour évoquer le bouleversement majeur que semble entraîner l'apparition du Réseau : « la galaxie Internet produira probablement des effets aussi profonds que l'a fait en son temps la galaxie Gutenberg » (Curien et Muet, 2004 : 17). Toutefois, formulé de la sorte, ce type d'analogie contribue moins à prendre du recul face aux transformations actuelles qu'à renforcer une rhétorique de l'avant et de l'après, postulant une discontinuité radicale dans l'histoire des médias et dans les structures sociales et économiques (Souchier et Jeanneret, 2005).

En traçant un parallèle entre d'un côté, les mutations liées à la numérisation et à la diffusion en ligne du patrimoine culturel, et de l'autre côté, les mutations qui ont accompagné le développement de la technique photographique, notre objectif est moins de mesurer l'ampleur des changements actuels à l'aune des transformations passées que d'identifier des trames de continuités dans la manière de penser et de décrire ces mutations. Il s'agit avant tout de contrer l'effet du « tout nouveau » afin de pouvoir mieux faire ressortir ce qui semble réellement novateur dans la diffusion du patrimoine culturel sur le Web.

Ainsi, en comparant dans un premier temps les discours portant sur la reproduction numérique avec ceux portant sur la reproduction photographique, et dans un second temps les discours actuels sur la diffusion du patrimoine culturel en ligne avec des discours plus anciens concernant les potentialités de la photographie en termes de diffusion de l'art et des savoirs, on peut faire ressortir la dimension récurrente de certaines représentations qui tendent pourtant à être présentées comme des nouveautés spécifiques au Web (reproduction et diffusion massive des œuvres culturelles, ampleur du projet encyclopédique, démocratisation de l'accès à la culture).

Dans cette démarche visant à « comprendre l'actuel en examinant le passé » la difficulté reste de « penser les rapports entre des phénomènes de complexité différente sans les réduire les uns aux autres », et de prendre en compte les changements d'échelle qui semblent devoir se produire dans le contexte actuel (Jeanneret, 2007 : 23-24). Si l'on peut repérer une certaine continuité dans les fonctions et les discours sociaux attachés à la photographie et aux réseaux numériques en tant que techniques de reproduction et de diffusion de la culture, nous sommes toutefois face à deux régimes de circulation des images et de transmission culturelle différents.

Conclusion

À la lumière de ce parcours de construction de notre objet de recherche, nous avons pu voir comment la création du réseau Internet a donné naissance à de nouvelles modalités de diffusion du patrimoine culturel tout en s'inscrivant dans une continuité d'imaginaires de la communication. « Le plus important dans la communication reste du côté des rêves, des projets, des utopies, non du côté des techniques » souligne Dominique Wolton (2000 : iv). Dans le cas d'Internet, l'imaginaire de la société réticulaire et du pouvoir civilisateur des techniques de communication se déploie au sein d'un « paradigme de l'accès » et d'une idéologie de la « société de l'information ».

Ceux-ci se traduisent dans le champ du patrimoine culturel par un cadre d'action politique qui assigne aux institutions un rôle de diffuseur de ressources numériques sur la Toile. En France comme au Canada, les institutions patrimoniales sont amenées à s'adapter à ce nouveau contexte de médiatisation, tout en prenant en compte les sérieuses difficultés liées à la « fracture numérique » ainsi que les conséquences de la crise de la « nouvelle économie » qui a amené les spécialistes à revoir les promesses de rentabilité que semblait offrir le Réseau en termes d'exploitation des ressources culturelles.

L'examen des représentations ambivalentes attachées à la communication du patrimoine culturel sur la Toile nous a amenée à interroger notre posture de recherche et à réorienter notre problématique dans une direction qui nous permettait de prendre davantage de distance face à l'idéologie de la diffusion culturelle, sans pour autant pouvoir nous en départir complètement. L'enjeu est alors de réussir à distinguer « les effets proprement idéologiques de cet imaginaire » et la modification observable des conditions d'élaboration et de publicisation des objets patrimoniaux (Jeanneret, 2008 : 240).

La perspective d'analyse que nous avons définie vise à comprendre comment ce nouvel outil de communication affecte les conditions de médiation et les pratiques de valorisation des fonds photographiques patrimoniaux. Avant de nous intéresser aux

stratégies institutionnelles ainsi qu'aux différentes formes de médiation qui s'opèrent dans la numérisation et la mise en ligne de ce patrimoine, il nous faut d'abord décrire le corpus de notre recherche et comprendre comment ces fonds photographiques ont acquis le statut de patrimoine à transmettre et à faire circuler dans l'espace social.

Chapitre 2

Constitution, patrimonialisation et valorisation des fonds photographiques

Dans le chapitre précédent, nous avons décrit les conditions d'émergence d'un nouveau dispositif de communication : le Web. Nous allons à présent nous intéresser aux fonds patrimoniaux dont nous avons choisi d'observer la mise en circulation sur la Toile. Notre recherche porte sur la transformation des conditions de diffusion et de médiation des fonds photographiques corrélative au développement du Web. Pour pouvoir distinguer ce qui se transforme dans ces modalités de diffusion, il nous faut au préalable comprendre comment les fonds que nous étudions ont été constitués par les institutions patrimoniales dans une pratique de collecte et de traitement documentaire (I).

Le statut de patrimoine à conserver et à transmettre est-il intrinsèque aux objets photographiques, ou n'est-il pas plutôt construit dans un processus historique d'attribution de valeur (patrimonialisation) ? Quelles sont les caractéristiques du médium photographique en tant que support d'inscription de la mémoire (II) ? Une fois examinées les conditions de *mise en patrimoine* des fonds, nous nous intéresserons à leur *mise en valeur*. Le site web est le dernier né d'une série de dispositifs de médiation employés par les institutions patrimoniales pour diffuser leurs fonds (consultation documentaire sur place, exposition, publication d'ouvrages). Nous tâcherons donc de resituer le site Internet au sein de cette panoplie d'outils de médiation (III).

I – Choix des études de cas

Nous avons choisi de faire porter l'analyse sur un type singulier de patrimoine culturel : les fonds photographiques, et plus précisément les fonds d'archives conservés par deux institutions : la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada*. Nous allons présenter ici le processus de recherche préparatoire qui nous a amenée à sélectionner ces deux cas d'étude parmi un échantillon exploratoire plus large. Une fois expliquées les raisons de ce choix, nous nous intéresserons à la constitution historique de leurs fonds et aux particularités de la gestion et de la documentarisation⁵⁴ de ce type de patrimoine.

Chaque domaine du patrimoine (architecture, peinture, sculpture, photographie, etc.) est structuré par un champ d'acteurs distinct, par une histoire et un savoir qui sont propres aux objets et à leurs caractéristiques matérielles. En centrant l'analyse sur le médium photographique, nous souhaitons saisir en détail les formes de médiation et les dynamiques patrimoniales spécifiques à un type d'objet, de manière à comprendre en quoi la diffusion sur la Toile peut affecter le mode d'existence sociale de ces artefacts.

L'une des raisons qui nous a amenée à choisir le patrimoine photographique tient au rôle prééminent de la photographie dans la culture visuelle et médiatique contemporaine. Les projets et les sites Internet auxquels nous nous sommes intéressée montrent que le médium photographique suscite des expériences innovantes en termes de diffusion en ligne : possibilité de commander des tirages photographiques sur le Web, service de téléchargement d'images pour fonds d'écrans, possibilité de « tagger » (étiqueter) et de commenter les images sur des plates-formes intégrant des

⁵⁴ La *documentarisation* caractérise les opérations de traitement d'un document : inventaire, catalogage, indexation, création de métadonnées. « On préfère « documentariser » à « documenter », qui renvoie plutôt à la création d'un ou de plusieurs documents pour expliquer un objet ou une action, mais dans nombre de cas les deux activités se recoupent. L'objectif de la documentarisation est d'optimiser l'usage du document en permettant un meilleur accès à son contenu et une meilleure mise en contexte » (J.-M. Salaün, « Éclairages sur la redocumentarisation ». En ligne : <<http://blogues.ebsi.umontreal.ca/jms/index.php/post/2007/05/05/252-eclairages-sur-la-redocumentarisation>>. Mis en ligne le 5 mai 2007, consulté le 8 juin 2008).

outils du Web 2.0. La dimension visuelle des objets photographiques, la « lisibilité » dans laquelle ils se donnent à voir ainsi que la grande popularité de la pratique photographique⁵⁵ contribuent à rendre ce matériau attractif pour la mise en œuvre de projets de numérisation et de mise en accès sur la Toile (même si nous verrons que cette impression est bien trompeuse et que les difficultés de ce type de projets se révèlent nombreuses).

I.1 Le choix du terrain d'observation

La sélection des institutions patrimoniales sur lesquelles faire porter l'enquête s'est faite en plusieurs étapes. Dès le début de la recherche, nous avons choisi de centrer le regard sur les institutions publiques ou parapubliques afin d'explorer la valorisation des fonds sous l'angle d'un accès large et démocratique. Nous avons donc écarté les agences de photographie commerciales et les grandes banques d'images telles que *Getty* ou *Corbis*.

Afin d'identifier et de sélectionner les cas d'étude, nous avons d'abord prospecté largement sur le Web en partant du contexte français puis en nous ouvrant à des projets étrangers, notamment européens et canadiens. En effet, au fur et à mesure de notre exploration, nous avons remarqué que plusieurs sites étrangers correspondaient aux critères que nous recherchions (sites d'institutions publiques ou parapubliques, conservant d'importants fonds photographiques et mettant en accès leurs collections sur la Toile) et que par ailleurs, les sites français satisfaisant à ces critères n'étaient pas très nombreux.

Nous avons repéré plusieurs sites canadiens présentant d'une part l'intérêt d'être accessibles en français, et qui d'autre part semblaient mettre en œuvre des projets de médiation relativement différents par rapport à ce que nous pouvions observer sur les sites français (notamment l'accent mis sur la construction identitaire dans la valorisation des fonds nationaux). Dans un premier temps, nous avons donc choisi d'explorer à la fois des sites français et canadiens, mais aussi des projets

⁵⁵ L'équipement des foyers en termes d'appareils de prise de vue et la généralisation des dispositifs photographiques sur les téléphones portables en témoignent.

européens afin d'investiguer la question de la collaboration internationale dans le domaine de la numérisation et de la diffusion du patrimoine photographique.

Pour effectuer ce premier travail de repérage, nous avons procédé de la manière suivante : d'un côté nous avons dressé un état des lieux des principales institutions patrimoniales françaises et canadiennes conservant et diffusant des fonds photographiques en allant systématiquement consulter leur site Internet, et d'un autre côté nous avons procédé à une recherche sur le Web via le moteur de recherche *Google* puis en recourant à un ensemble de sites ressources consacrés à la numérisation du patrimoine culturel français, européen et canadien. Le tableau 1 présente les principaux sites ressources que nous avons consultés :

Tableau 1 : Sites ressources pour le repérage des terrains

	Site ressource
France	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Patrimoine numérique - Catalogue des collections numérisées</i> • <i>Culture.fr</i> (portail du Ministère français de la Culture et de la Communication)
Europe	<ul style="list-style-type: none"> • Site du programme <i>European Cultural Heritage Online</i> • Site du programme <i>MINERVA</i> • Site du programme <i>E-Content</i>
Canada	<ul style="list-style-type: none"> • Site du <i>Réseau canadien d'information sur le patrimoine</i> • Site du <i>Musée virtuel du Canada</i>

Parallèlement à la consultation de ces sites ressources, nous nous sommes référée à des revues spécialisées dans le domaine de la photographie, du patrimoine culturel et des « nouvelles technologies » appliquées au champ de la culture⁵⁶. Enfin, pour compléter notre connaissance du champ, nous avons mené un entretien auprès de Sonia Zillhardt (responsable du plan national de numérisation à la *Mission de la recherche et de la technologie*, Ministère français de la Culture et de la Communication) en juin 2007 et de Françoise Simard (Membre de la *Société des musées québécois*, responsable du réseau *Info-Muse*⁵⁷) en avril 2007. Ce travail exploratoire nous a mis sur la voie d'un premier état des lieux qui, sans prétendre à l'exhaustivité, offrait néanmoins un large panorama des projets et sites Internet consacrés à la diffusion numérique du patrimoine photographique.

Nous avons alors défini un échantillon exploratoire dans le but de mener une série d'enquêtes préparatoires. Le tableau 2 fait état des projets et des institutions que nous avons étudiés dans cette première phase d'enquête. Il prend uniquement en compte les structures auprès desquelles nous avons mené des entretiens, mais nous avons aussi effectué des repérages approfondis sur un ensemble d'autres sites⁵⁸, dont la *Bibliothèque nationale de France*, le *Musée du Bas Saint-Laurent*⁵⁹, et le projet *European Visual Archive*.

Les enquêtes exploratoires effectuées sur cet échantillon ont consisté en une analyse de contenu du site Internet (type de projet de mise en ligne, mode de présentation des fonds numérisés, types de services proposés, discours d'accompagnement du projet) complétée par un ou plusieurs entretiens semi-

⁵⁶ En particulier la revue *Culture et recherche* publiée par le Ministère français de la Culture : voir le dossier « Numérisation du patrimoine culturel » dans le n°118-119 (automne-hiver 2008-2009) et le dossier « Patrimoine culturel européen, recherche et innovation » dans le n°79-80 (juillet-octobre 2000).

⁵⁷ Le réseau *Info-Muse* vise à favoriser la mise en réseau des collections muséales du Québec et à encadrer le processus d'informatisation des données textuelles et de numérisation d'images des collections muséales du Québec.

⁵⁸ Lorsque nous avons commencé notre enquête exploratoire en 2006, le site du *Musée d'Orsay* n'offrait pas encore un accès en ligne à ses collections. La nouvelle version du site date de mars 2007.

⁵⁹ En particulier la section « Cyber@photo » de son site Internet.

directifs⁶⁰. Par ailleurs, nous avons effectué un stage d'observation d'un mois au *Service régional de l'inventaire de Midi-Pyrénées* (août 2006), auprès de la personne en charge des campagnes photographiques et de la gestion des bases de données informatisées. Ce stage nous a permis de nous familiariser avec les normes ainsi qu'avec les procédures documentaires et techniques de la gestion des bases de données patrimoniales.

Menée durant les deux premières années de la thèse, cette première étape d'investigation nous a permis d'affiner notre problématique et de confronter notre cadre théorique à la réalité des acteurs et des réalisations sur le terrain. Toutefois, notre échantillon exploratoire présentait une grande hétérogénéité : il regroupait à la fois des musées, des archives et des bibliothèques, et certains de ces projets relevaient de la collaboration entre plusieurs institutions (notamment l'exposition virtuelle « Constructing Europe »), ce qui rendait difficile leur comparaison avec des sites Internet créés pour diffuser les fonds d'une seule institution.

Dans la phase finale d'enquête, nous avons finalement décidé de ne retenir que deux cas :

- la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et plus particulièrement la section des « Archives photographiques » ;
- et la section « Art et photographie » de *Bibliothèque et Archives Canada*.

S'il nous a semblé pertinent de mener une analyse croisée de ces deux structures, c'est parce qu'elles présentent certains traits similaires (nous allons les décrire dans la partie suivante) tout en s'inscrivant dans des contextes nationaux différents, dans lesquels les conceptions du patrimoine et les politiques de diffusion culturelle en ligne sont distinctes.

⁶⁰ Pour une description plus détaillée des modalités de recueil et d'analyse des données concernant les deux cas de notre corpus final, voir le cadre méthodologique au chapitre 4.

Tableau 2 : Enquêtes exploratoires

	Nom de l'institution ou du projet	Type d'enquête menée			Date de l'enquête
		Analyse site	Entretiens	Autres	
FRANCE	• <i>Bibliothèque municipale de Lille</i>	NON	OUI (1)	/	Nov.2005
	• <i>Médiathèque de l'architecture et du patrimoine</i> (service des Archives photographiques)	OUI	OUI (6)	Observation d'une réunion, visite des locaux, recueil de documents internes	Jan.-juin 2006
	• <i>Musée de la photographie Nicéphore Niépce.</i>	OUI	OUI (1)	Présence aux rencontres <i>Nicéphore Days</i>	Dec. 2006
	• Site Internet « Paris en image » (partenariat entre la Ville de Paris et l'agence de photographie <i>Roger-Viollet</i>)	OUI	OUI (1)	/	Mai-juin 2007
EUROPE	• « Constructing Europe », projet <i>SEPIA</i> (Safeguarding European Photographic Images for Access), <i>Académie royale des arts et des sciences</i> (Pays-Bas)	OUI	OUI (1)	/	Juil-sept. 2006
	• <i>Bibliothèque nationale d'Espagne</i> (département de photographie).	NON	OUI (1)	Visite des locaux	Juil. 2006
	• <i>Archives royales d'Espagne</i>	NON	OUI (1)	Visite des locaux	Juil. 2006
CANADA	• <i>Musée McCord d'histoire canadienne</i>	OUI	OUI (3)	Visite des locaux	Jan.-Fev 2007
	• <i>Bibliothèque et Archives Canada</i> (section « Art et photographie »)	OUI	OUI (4)	Visite des locaux, recueil de documents internes, échange de mails	Nov. 2007-juin 2008

I.2 Présentation des cas d'étude

Les deux institutions retenues pour l'analyse appartiennent à la catégorie des archives d'État, mais chacune est insérée dans une organisation plus large assez complexe. Le service des « Archives photographiques » (rattaché à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*) a joué un rôle historique important dans le champ du patrimoine monumental français.

L'origine du service remonte à la création de la *Commission des monuments historiques* en 1837. Les « Archives photographiques » ont été jusque dans les années 1950 l'opérateur photographique de plusieurs structures coordonnées par l'actuel Ministère de la Culture (*Commission des monuments historiques*, *Direction générale des Beaux-arts* puis *Secrétariat aux Beaux-arts*, musées, archives, bibliothèque nationale)⁶¹. Pendant la Première Guerre Mondiale, le service fut également chargé de la censure photographique et cinématographique, ainsi que de l'édition de cartes postales de propagande patriotique. Il conserve aujourd'hui près de 10 millions de photographies, ce qui en fait l'institution française conservant les fonds les plus volumineux.

Les « Archives photographiques » ont été intégrées à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* lors de la création de celle-ci en 1996⁶². Réunissant le « Centre de recherche sur les monuments historiques », une « Bibliothèque-archives », une section « Archives courantes et documentation » et enfin le service des « Archives photographiques », la *Médiathèque* est chargée de recueillir, d'étudier, d'inventorier, de conserver, de mettre à disposition aussi bien de l'administration que du public les ressources documentaires de la Direction de l'architecture et du patrimoine (documents concernant les monuments historiques à partir du moment de leur protection : archives, plans, photographies, livres et périodiques).

⁶¹ J.-D. Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », Séminaire du 16 novembre 1998. En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin 2006.

⁶² À l'origine, la création de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* s'inscrivait dans une première version du projet de rénovation de l'aile du Palais de Chaillot, devenu depuis 1997 la *Cité de l'architecture et du patrimoine*.

Rattachée directement à la Direction de l'architecture et du patrimoine du Ministère de la Culture (sous-direction des études, de l'inventaire et de la documentation) la *Médiathèque* a acquis depuis janvier 2000 le statut de service à compétence nationale. Alors que les autres services de la *Médiathèque* ont récemment été déménagés à Charenton-le-Pont, les « Archives photographiques » sont localisées depuis 1982 au fort de Saint Cyr, dans la banlieue parisienne, où travaillent une quarantaine de personnes. En 2011, la *Médiathèque* s'intégrera au *Centre de la photographie et de la documentation patrimoniale*⁶³ qui doit s'installer à Charenton-le-Pont.

Du côté canadien, la section « Art et photographie » de *Bibliothèque et Archives Canada* est issue des anciennes *Archives nationales*, qui gèrent des documents sur tous supports (publications, documents d'archives, enregistrements sonores, matériel audiovisuel, photographies, œuvres d'art, documents électroniques). Parmi les plus anciennes institutions culturelles canadiennes (elles ont ouvert leurs portes en 1872), les *Archives nationales* ont constitué par leur création la première initiative majeure du gouvernement fédéral dans le domaine culturel. Adoptée en 1987, la « Loi sur les Archives nationales du Canada » confère aux *Archives nationales* le rôle d'institution patrimoniale nationale et celui d'organe administratif du gouvernement du Canada (conservation et mise en accès de documents provenant de plus de quatre-vingt-un ministères et organismes fédéraux)⁶⁴.

En 2004, la *Bibliothèque Nationale du Canada* et les *Archives Nationales du Canada* ont fusionné dans une institution unique nommée *Bibliothèque et Archives Canada* et coordonnée par le Ministère du Patrimoine Canadien. La « Loi sur la Bibliothèque et les Archives du Canada » lui donne comme mandat d'acquérir, de conserver, de faire connaître et de rendre accessible le patrimoine documentaire du Canada tout en coordonnant les services d'information et de bibliothèque des

⁶³ Ce projet du Ministère de la Culture regroupera en 2011 la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, l'ICOM (Conseil international des musées), l'ICOMOS, la *Société française d'archéologie* et la donation Jacques Henri Lartigue.

⁶⁴ *Revue annuelle des Archives nationales du Canada*. En ligne : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/012003/f2/012003-2001-2002-f.pdf>>. Consulté le 25 août 2008.

institutions fédérales. Les anciennes *Archives nationales* constituent un réseau de centres fédéraux de documents qui s'étend d'un océan à l'autre. Situés à Gatineau (ville voisine de la capitale fédérale, Ottawa), les bureaux de la section « Art et photographie » font face au tout nouveau centre de préservation des *Archives nationales*. Les fonds gérés par cette section regroupent des ensembles provenant des anciennes *Archives nationales* (plus de 20 millions de photographies) et de l'ancienne *Bibliothèque nationale* (environ 5 millions).

Il n'existe pas d'équivalent à chacune de ces structures de part et d'autre de l'Atlantique, mais bien qu'elles aient toutes deux leur histoire et leurs spécificités, la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* présentent des caractéristiques relativement semblables du point de vue de leurs fonds photographiques.

Dans les deux cas, nous avons affaire à des collections nationales historiques dont la taille dépasse les 10 millions d'objets (toutes deux représentent à notre connaissance les ensembles photographiques les plus volumineux dans leurs pays respectifs) et qui sont majoritairement issues de l'activité de l'État (documentation officielle). D'autre part, la *Médiathèque* comme *BAC* sont directement placées sous tutelle ministérielle. Enfin, le public de chacune d'entre elles est à la fois interne aux services gouvernementaux (conservateurs, architectes du patrimoine, archivistes et documentalistes) et externe, avec une ambition d'ouverture à l'ensemble des citoyens⁶⁵.

I.3 Les fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*

Intéressons-nous à présent à la nature des fonds photographiques conservés dans ces deux institutions. Le terme *fonds* implique un lien organique entre les documents, souvent leur origine commune. À l'inverse, une *collection* est rassemblée

⁶⁵ Dans le chapitre 5, nous reviendrons en détail sur la question des publics de ces deux institutions et sur la manière dont leurs sites Internet respectifs cherchent à s'adresser à ces publics.

selon des critères de sélection établis en amont⁶⁶. Par fonds photographiques patrimoniaux, on entend des ensembles d'objets photographiques rassemblés par une institution (dans le cadre de son activité, ou par acquisition ou don) et qui sont porteurs de mémoire patrimoniale. Il s'agit autrement dit de documents photographiques que l'institution est chargée de préserver et de transmettre en raison de la valeur dont ces objets sont investis par la communauté sociale.

Les fonds photographiques auxquels nous nous sommes intéressée présentent certains traits communs, notamment leur volume important (plusieurs millions d'objets) et un mode de gestion archivistique. Un grand nombre de photographies rassemblées dans ces deux collections ont été produites dans le cadre de commandes de services d'État. Le reste provient de donations et d'acquisitions.

I.3.1 Origines

L'origine des fonds du service des « Archives photographiques » de la *Médiathèque* remonte aux premières commandes photographiques de la *Commission des monuments historiques* (dont la Mission héliographique⁶⁷ de 1851). Par la suite, plusieurs organismes d'État ayant en charge la protection des monuments nationaux (Ministère de l'Intérieur, Direction des Cultes) lui ont légué d'importants fonds documentaires. Disparue suite à la loi de séparation des Églises et de l'État (1905), la direction des Cultes avait régulièrement fait appel à des photographes (Mieusement, Durand) ou acheté des ensembles constitués (Atget, Martin-Sabon).

⁶⁶ Les acteurs que nous avons rencontrés au sein des services d'archives utilisent aussi bien le terme de fonds que celui de collection pour qualifier les ensembles d'objets sur lesquels ils travaillent (notamment au Canada où la distinction entre fonds et collection n'existe pas en langue anglaise). Nous utiliserons donc les deux termes par commodité.

⁶⁷ Alors dirigée par Prosper Mérimée, la *Commission des monuments historiques* demanda en 1851 à cinq photographes (Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard et Henri Le Secq) de parcourir le territoire français pour réaliser des prises de vue d'une série de monuments remarquables dont elle prévoyait la rénovation. Pour une analyse approfondie de l'aventure de la Mission héliographique, voir A. de Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002 ; et A. de Mondenard, « La Mission héliographique : mythe et histoire », *Études photographiques*, n°2, mai 1997, pp. 60-82.

La collection des « Archives photographiques » comprend également les fonds de l'administration des Beaux-Arts ainsi que les fonds de concessionnaires (Braun) chargés de reproduire peintures, sculptures et objets d'art pour le compte de l'État depuis le XIX^e siècle. Une autre patrie de cette collection est liée au statut du service des « Archives photographiques » comme opérateur de l'État major pendant la Première Guerre Mondiale aux côtés des unités régimentaires (vues d'Orient et de l'Afrique, front occidental). Un ensemble de donations de photographes et de particuliers (collectionneurs, architectes) est venu compléter les fonds d'État. Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, le service des « Archives photographiques » a relancé les acquisitions de fonds photographiques, dont les prestigieux fonds Nadar⁶⁸, Harcourt⁶⁹ et Séeberger⁷⁰.

À *Bibliothèque et Archives Canada*, l'origine de la collection photographique se conjugue avec les projets d'exploration de l'immense territoire national au milieu du XIX^e siècle. Dès la fin des années 1850, le gouvernement a lancé des campagnes photographiques pour rassembler des informations sur la topographie du pays et les cultures autochtones, ainsi que pour documenter la construction du chemin de fer Canadien Pacifique (studio Notman).

De nombreux ministères fédéraux ont par la suite créé des unités photographiques permanentes pour documenter leur activité. Au cours des années 1960, les *Archives nationales* ont reçu comme principal mandat d'acquérir les documents du gouvernement fédéral : Ministère de l'Intérieur, Ministère de la Défense nationale, Ministère des Travaux publics, Ministère de l'Énergie, des Mines et des Ressources, Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, Ministère de la

⁶⁸ Nadar (ou Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910) est un photographe précurseur et maître du portrait. À partir des années 1850-60, il produit dans son studio parisien de très nombreux portraits, dont ceux de personnages et artistes célèbres (Charles Baudelaire, Sarah Bernhardt, George Sand, Honoré de Balzac, etc.). Pionnier du vol en ballon, il réalise en 1858, la première photographie aérienne de Paris.

⁶⁹ Fondé à Paris 1934, le studio Harcourt est un prestigieux studio de photographie célèbre pour ses portraits en noir et blanc de personnalités du monde de la culture et de vedettes du cinéma.

⁷⁰ Les frères Séeberger ont fondé en 1903 un atelier photographique et se sont spécialisés dans le reportage de mode et la haute couture. Leur studio attire également la haute société et le milieu des arts et de la culture (Mistinguett, Arletty, Charlie Chaplin, Joséphine Baker, etc.).

Santé, Office national du film du Canada et Société Radio-Canada. Les fonds de *BAC* incluent également des albums rassemblés par des amateurs de photographie (dirigeants coloniaux, officiers de marine, hommes d'affaires, hommes et femmes ordinaires).

L'acquisition du fonds du studio Topley (portraits de personnalités politiques, de fonctionnaires et de résidents de la capitale nationale au tournant du XX^e siècle) en 1936 a fait entrer pour la première fois aux *Archives nationales* une grande collection d'un établissement commercial de photographies. Par la suite, d'autres importantes collections de studios photographiques ont rejoint les *Archives nationales* (Horsdal, Castonguay, Sauer, Gauvin-Évrard, Gaudard, Micklethwaite, Ragsdale) tout comme des fonds d'éditeurs de journaux canadiens. Parmi les ensembles les plus connus se trouve le fonds du célèbre portraitiste canadien Yousuf Karsh (plus de 353 000 épreuves et négatifs portant sur des personnalités canadiennes et étrangères en vue de 1932 à 1992) ainsi que les collections d'artistes photographes de premier plan comme John Vanderpant.

1.3.2 Caractéristiques matérielles

Après ce bref aperçu de l'origine des fonds photographiques de la *Médiathèque* et de *BAC*, intéressons-nous à présent aux caractéristiques matérielles de ces objets. À des degrés divers selon leurs procédés de fabrication, tous les phototypes sont menacés par une altération (chimique, physique ou biologique) portant sur l'image, sur le liant, ou sur le support⁷¹.

Selon le rapport *In the Picture. Preservation and Digitisation of European Photographic Collections*, « la durée de vie des photographies se mesure en décennies plutôt qu'en siècles, et nombreuses sont celles dont l'âge avancé rend très urgente la préservation. En fait, certains types de photographies (même des tirages couleur récents) sont tellement instables qu'ils commencent à se détériorer après seulement

⁷¹ Compte-rendu de lecture de l'ouvrage de B. Lavédrine *et al.*, *Les collections photographiques : guide de conservation préventive* (Paris, Arsag, 2000), in *Actualités de la conservation*, n° 15, mai-décembre 2001.

quelques années »⁷² (Klijn et Lusenet, 2000 : iii). À l'instabilité interne des procédés s'ajoutent des facteurs de dégradation externes : lumière, température, humidité, incendie, inondation, pollution, infestation de moisissures ou d'insectes, manipulation.

Les fonds de la *Médiathèque* et de *BAC* présentent une grande diversité d'objets et une multiplicité de supports pour la même image (une caractéristique qui, nous y reviendrons plus loin dans l'analyse, implique des choix difficiles au moment de la numérisation). C'est en faisant un bref retour sur l'histoire de la technique photographique que l'on comprend le mieux les raisons de cette hétérogénéité.

En France, les expérimentations de Nicéphore Niépce à la fin des années 1820 (*héliographie*) ont été reprises et améliorées par Jacques Daguerre pour créer le *daguerréotype* (procédé positif constitué d'une plaque recouverte d'une couche d'argent). Parallèlement aux recherches de N. Niépce et de J. Daguerre, l'anglais Henry Fox Talbot mettait au point en Grande-Bretagne sa propre technique appelée *calotype* (procédé négatif-positif qui permet la reproduction des images).

Par la suite, de très nombreux procédés ont contribué à transformer et à faire évoluer la technique photographique (parmi les plus connus, citons le procédé au collodion humide puis au collodion sec, le procédé au gélatino-bromure d'argent, l'*ambrotypie*, la *ferrotypie*, la *stéréoscopie*, ou encore l'*autochrome*, premier procédé couleur inventé par les frères Lumière en 1903). Ces procédés exploitent différents supports : plaque de verre, papier ciré, papier salé, papier baryté, film celluloïd, nitrate de cellulose, diapositive, etc.⁷³. La variété est telle que l'identification précise des techniques de fabrication employées est parfois difficile même pour les experts.

Cette liste non exhaustive fait apparaître l'hétérogénéité des objets qui peuvent être rassemblés dans les fonds d'archives photographiques. Tiré d'une enquête auprès de cent-quarante institutions patrimoniales européennes, le rapport *In the Picture* montre qu'il n'est pas rare de trouver jusqu'à quarante supports différents dans les

⁷² Traduction de l'auteur.

⁷³ Pour une description détaillée des procédés et supports photographiques, voir A. Cartier-Bresson (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Marval, Paris, 2008. Pour une histoire compréhensive des techniques photographiques, voir M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.

collections photographiques. Une majorité est toutefois constituée de négatifs sur plaques de verre et de procédés au gélatino-bromure d'argent (*ibid.* : 17).

Les collections de *Bibliothèque et Archives Canada* comprennent un ensemble de pièces uniques (daguerrotypes, ambrotypes, ferrotypes) mais la majeure partie des documents conservés sont des négatifs en noir et blanc et en couleur, sur papier, verre, celluloïd et plastique. On y trouve également des albums, des planches-contacts, des livres contenant des photographies originales et des cartes postales.

Le service des « Archives photographiques » de la *Médiathèque* conserve quant à lui essentiellement des négatifs, mais on y trouve aussi de nombreux tirages et procédés positifs (comme des daguerrotypes) ainsi que des albums et portfolios. Liée à l'histoire du service, la dispersion des fonds des « Archives photographiques » entre plusieurs institutions rend complexe le travail de mise en correspondance des négatifs et des tirages. Un chargé d'étude à la *Médiathèque* explique :

Vous pouvez avoir ici [à l'hôtel de Vigny-Croisilles, ancien site de la *Médiathèque* avant son déménagement à Charenton-le-Pont] des tirages papier de plaques de verre qui sont à Saint-Cyr [site des « Archives photographiques »], par contre à l'inverse vous pouvez avoir un tirage ici d'une plaque de verre qui a disparu [...] ou une plaque de verre conservée à Saint-Cyr alors que le tirage ancien a disparu⁷⁴.

Outre le problème de la diversité des supports et de leur fragilité, les institutions patrimoniales se trouvent face à une difficulté supplémentaire propre au médium photographique : l'existence de multiples objets représentant la même image. Le négatif est généralement considéré comme la matrice originelle de l'image, mais celle-ci peut ensuite être reproduite sous des formes extrêmement variées : contretypé⁷⁵ du négatif, contretypé du positif, tirage d'époque, tirage moderne, cliché pour projection...

La confusion est telle que recenser le nombre d'images dans un fonds volumineux est une entreprise extrêmement ardue. « Nous ne savons pas au juste combien il existe d'images primaires, car il est fallacieux de mettre sur le même plan

⁷⁴ Extrait d'entretien avec J.C.F., chargé d'études à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

⁷⁵ Un contretypé est une reproduction d'un phototype positif ou négatif.

le négatif, le tirage, le contretype du négatif ou de son tirage, le tirage du contretype et son tirage » admet le directeur de la *Médiathèque*⁷⁶.

La multiplicité des supports de matérialisation des images est donc un défi pour la gestion et l'inventaire des fonds photographiques. Nous verrons plus loin lorsque nous analyserons en détail les problèmes de sélection des objets pour leur numérisation que ce caractère multiple des objets photographiques brouille jusqu'à la frontière entre original et copie, une distinction pourtant clé dans toute logique patrimoniale.

I.3.3 Inventaire et documentarisation

En raison de la taille des collections (jusqu'à 25 millions d'objets pour *Bibliothèque et Archives Canada*), de l'hétérogénéité des techniques et de la multiplicité des supports, les opérations d'inventaire⁷⁷ et de catalogage⁷⁸ des fonds photographiques sont épineuses et restent souvent limitées.

Au service des « Archives photographiques » de la *Médiathèque*, le nombre total d'objets dans les fonds est estimé entre 6 à 10 millions d'objets, la marge de 4 millions témoignant du travail colossal d'identification qu'il reste encore à faire⁷⁹. Malgré le lancement de politiques systématiques d'inventaire, l'entreprise reste lacunaire. Faute de moyens, on se contente parfois de compter les boîtes d'archives sans même pouvoir les ouvrir pour en inventorier le contenu.

L'inventaire et le catalogage sont pourtant deux opérations essentielles pour la mise en valeur des fonds, dans la mesure où elles permettent l'accès et la consultation. Constituant la base de la médiation documentaire, ces opérations sont des préalables

⁷⁶ J.-D. Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », Séminaire du 16 novembre 1998. En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin.

⁷⁷ L'inventaire consiste à établir la liste des documents conservés par l'institution.

⁷⁸ Le catalogage vise à produire une description standardisée ou normalisée des documents.

⁷⁹ Une partie du travail d'inventaire a d'ailleurs été confiée à la Régie industrielle des établissements pénitentiaires.

nécessaires à tout projet d'ouverture des collections au public. L'identification de chaque objet (mode d'acquisition, appartenance à un fonds, caractéristiques physiques, restrictions d'utilisation, question des droits d'auteur) offre un premier contexte de lecture, d'interprétation et d'usage des objets. Dans les bases de données rassemblant les objets numérisés, ces informations sont appelées *métadonnées* (des données servant à décrire d'autres données).

Le niveau de description des fonds dépend le plus souvent de la taille des collections (décrire des millions de photographies une par une est une tâche démesurée), de leur intérêt historique et des ressources financières disponibles. Selon E. Klijn et Y. de Lusenet, « cataloguer individuellement les éléments d'une collection de 536 000 photographies nécessiterait environ 30 000 jours de travail, ce qui représente à peu près 136 années de catalogage continu ! » (Klijn et Lusenet, 2004 : 9).

À *Bibliothèque et Archives Canada*, même si le service s'est efforcé de créer des descriptions individuelles depuis l'apparition des formats électroniques dans les années soixante-dix, seulement 500 000 pièces environ ont été décrites à ce jour (sur un total de 25 millions). Le travail à accomplir reste donc immense. Le nombre d'artefacts bénéficiant d'une description individuelle, et a fortiori le nombre d'images numérisées et accessibles en ligne, ne représentent que la pointe de l'iceberg.

D'autres difficultés se posent aux documentalistes dans leur activité de catalogage et de description des phototypes. D'une part, le travail de standardisation du vocabulaire technique de description des objets est toujours en cours. Dans un effort de normalisation, les recherches d'un groupe de conservateurs et de spécialistes de la photographie ont récemment abouti à la publication d'un *Vocabulaire technique de la photographie* (2008) sous la direction d'A. Cartier-Bresson. D'autre part, la diversité des sujets capturés par les photographies requiert des compétences très spécialisées pour pouvoir en décrire précisément le contenu.

Lors d'un entretien, le directeur de la section « Art et photographie » de *BAC* nous a signalé le cas d'un fonds constitué par l'historien des chemins de fer Andrew Merrilees, soit une grande collection d'environ 400 000 pièces représentant l'ensemble des chemins de fer nord-américains. Comme il arrive souvent dans le cas

de fonds rassemblés par des collectionneurs, l'institution ne dispose pas d'un inventaire pour ces objets. En effet, à l'inverse des établissements à but commercial qui dressent l'inventaire de leurs fonds à des fins de gestion, les collectionneurs possèdent une connaissance intégrée des documents qu'ils collectent, et ce savoir n'est pas systématiquement transmis à l'institution lors du don ou de l'acquisition du fonds. Des milliers de photographies de la collection Merrilees sont donc simplement décrites par le mot « train ».

Ces remarques sur la conservation et la gestion des fonds photographiques montrent que les collections sont structurées par des médiations documentaires (collecte, préservation, inventaire, description) qui construisent une représentation des fonds et conditionnent les modalités futures d'accès aux documents.

I.4 L'archive photographique comme dispositif mémoriel

Si elles conservent aussi bien des documents tirés d'une activité administrative, commerciale (pour les fonds des anciens studios photographiques) ou artistique, les institutions et services auxquels nous nous sommes intéressée relèvent de la catégorie des archives⁸⁰.

La définition institutionnelle et documentaire de l'archive réunit plusieurs traits distinctifs⁸¹ : l'archive regroupe des documents sériels d'origine le plus souvent administrative, collectés principalement pour leur valeur informative, dont la provenance et le contexte constituent la condition fondamentale de leur exploitation scientifique, et qui sont gérés selon des processus de tri et d'élimination⁸². En effet, le volume exponentiel des archives implique des procédures de sélection en termes de conservation et de valorisation. Comme l'explique Éléonore Kissel :

⁸⁰ Bien que les services d'archives sur lesquels porte notre étude soient intégrés dans des structures institutionnelles plus larges relevant (au moins en partie) du champ des bibliothèques (*Bibliothèque et Archives Canada, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*).

⁸¹ Pour un aperçu des problématiques contemporaines des archives, voir le dossier « Les archives » dans *Culture et Recherche* n°78, 2000.

Les archives, en raison de leur sérialité et de leur production quotidienne dans nos sociétés, constituent dès leur versement des masses considérables et impliquent un potentiel d'accroissement qui n'est jamais nul, et souvent même exponentiel. Cette situation implique un mode de gestion patrimoniale très différent de celui des musées, où le potentiel d'accroissement avec des œuvres d'art uniques est forcément beaucoup plus restreint (Kissel *in* Merzeau et Weber, 2001 : en ligne).

Fondé sur la valeur de témoignage et la valeur d'information des documents, le tri est donc une opération nécessaire dans la gestion des archives. Mais les critères de cette sélection, voire le principe même de la destruction partielle des fonds, sont parfois contestés au nom d'un devoir de conservation. Ainsi, dans une lettre ouverte au directeur de la Direction de l'architecture et du patrimoine, l'*Association de Défense des Intérêts des Donateurs et Ayants droit de l'ex Patrimoine photographique* a questionné les conditions de la destruction d'une partie du fonds Studio Harcourt⁸³ conservé à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* :

Il est suggéré de ne conserver qu'une commande⁸⁴ sur 1000 et non sur 100... Le débat est ouvert, pourquoi pas une sur 10000 le critère de choix étant le meilleur état de conservation, indépendamment de tout critère esthétique, historique ou autres. Cette question mérite un débat qui servira de précédent, notamment pour les autres fonds de portraits Sam Levin⁸⁵.

Cet exemple et les points que nous avons soulignés précédemment montrent que le fonctionnement de l'archive implique une série de médiations documentaires et de choix politiques qui en font un objet vivant, mouvant, en construction permanente.

Comme la mémoire collective (Halbwachs, 1994 [1925]), l'archive ne fonctionne pas sur un mode mimétique (représentation exacte du passé) mais construit une représentation du passé à partir des cadres sociaux du présent, ce processus de

⁸² En France, les documents protégés ou inscrits à l'inventaire des musées sont toutefois inaliénables et donc non destructibles.

⁸³ Le fonds du prestigieux Studio Harcourt rassemble des portraits de nombreuses célébrités et comprend environ 1 800 000 négatifs et 40 000 tirages.

⁸⁴ Une commande est un ensemble de négatifs d'une même séance de prise de vues.

⁸⁵ *Association de Défense des Intérêts des Donateurs et Ayants droit de l'ex Patrimoine photographique* (ADIDAEPP), « Ex-patrimoine Photographique. Lettre ouverte de Bruno Réquillart à Michel Clément, directeur de la DAPA ». En ligne : <<http://photographie.com/?pubid=103264&secid=2&rubid=9>>. Mis en ligne le 11 décembre 2005, consulté le 18 janvier 2006.

reconstruction impliquant nécessairement une sélection et une déformation du passé. Selon L. Merzeau, « la mémoire ne consiste pas à engranger le plus de traces possibles, mais à produire une auto-organisation des connaissances, qui implique sélection, duplication, hiérarchisation, maintenance, gestion de délais et de parcours, bref un véritable travail d'écriture » (Merzeau *in* Merzeau et Weber, 2001 : en ligne). Ces considérations nous amènent à envisager un autre aspect de l'archive, non plus du point de vue de l'institution patrimoniale, mais comme dispositif et concept théorique.

Dans *L'archéologie du savoir* (1969), Michel Foucault adopte une définition très large de l'archive au service de sa démarche d'analyse historique des formations discursives. Pour le philosophe, l'archive est une collection de traces matérielles qui témoignent des cadres de pensée culturels et scientifiques d'une époque ou d'une société donnée. Mais il ne s'agit pas d'un rassemblement inerte de traces du passé. L'archive fonctionne comme un système actif de formation et de transformation des énoncés discursifs, dont le sens évolue en fonction des cadres historiques de pensée. Le caractère dynamique de l'archive se reflète dans cette définition tirée de *Dits et écrits* :

Par archive, j'entends d'abord la masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées. Bref toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire. Cette masse de choses dites, je l'envisage non pas du côté de la langue, du système linguistique qu'elles mettent en œuvre, mais du côté des opérations qui lui donnent naissance. [...] C'est, en un mot, [...] l'analyse des conditions historiques qui rendent compte de ce qu'on dit ou de ce qu'on rejette, ou de ce qu'on transforme dans la masse des choses dites (1994 : 786).

L'approche de M. Foucault nous invite donc à penser l'archive comme un dispositif mémoriel et discursif, constamment travaillé par des logiques de reconfiguration historique. Dans son ouvrage sur la *trivialité* (la circulation de la culture), Y. Jeanneret s'inspire de la définition foucauldienne pour penser les modalités de construction de l'archive :

Il ne s'agit pas d'une collection statique d'objets qu'on déposerait pour qu'ils soient inchangés, mais du processus par lequel tout ce qui a été produit dans la culture est perpétuellement repris et transformé : ceci, selon des procédures et des contraintes déterminées, à la fois tributaire du passé et susceptible de les remodeler (2008 : 58).

Dans cette perspective, il trace un programme de recherche centré sur les médiations des objets (il parle plutôt d'*êtres*) culturels :

[...] il s'agit d'inventorier des procédures, des mondes de pratique, des rôles, des objets : en l'occurrence, par exemple, la valeur culturelle et politique de la collection (qui connaît une actualité frappante avec les bases de données) et l'importance des phénomènes de qualification, de sélection, de hiérarchisation des œuvres et des idées (*loc. cit.*).

Cette approche de l'archive et de ses modalités de configuration offre un cadre d'analyse particulièrement riche pour saisir la dynamique de reconstruction de l'archive photographique à travers sa diffusion sur le Web. Les formes de valorisation (traditionnelles ou numériques) du patrimoine doivent donc se comprendre comme des processus actifs. L'attribution même d'une valeur patrimoniale à des fonds photographiques résulte d'un processus social et historique, dont nous allons tracer les contours dans la partie suivante.

II – Le statut patrimonial des fonds photographiques

Dans le cadre de cette étude, nous nous intéressons aux fonds photographique en tant que patrimoine, c'est-à-dire en tant que corpus d'objets à conserver et à transmettre (à la fois dans l'espace social et dans la durée). Pour comprendre comment le Web instaure de nouvelles conditions de diffusion de ce patrimoine, il nous faut d'abord caractériser la spécificité des objets dont nous étudions la mise en circulation. Sur quoi la valeur patrimoniale des fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* repose-t-elle ? Qu'est-ce qui fonde le devoir moral des institutions culturelles à préserver et à mettre en accès ces objets ?

Le patrimoine est une « notion globale, vague et envahissante à la fois, dont l'apparition date de deux siècles à peine » souligne André Chastel (Chastel *in* Nora, 1997 [1986] : 405). Pour reprendre les mots de J. Davallon, nous chercherons dans cette partie à « saisir la logique sous-jacente aux pratiques qui confèrent au patrimoine son statut social et symbolique » (2002 : 74). Nous commencerons par faire une recension des écrits sur thème de la patrimonialisation, puis nous chercherons voir comment ces analyses s'appliquent au champ photographique.

II.1 Patrimoine et patrimonialisation : cadre conceptuel

La littérature consacrée au patrimoine est riche d'analyses historiques, anthropologiques et philosophiques, et cette notion s'est construite de manière transdisciplinaire. L'idée-force qui se dégage d'une majorité de travaux sur la valeur patrimoniale est que celle-ci n'est pas intrinsèque aux objets, mais attribuée dans un processus de qualification, situé socialement et historiquement.

« Le patrimoine est un regard » écrit Bernard Schiele, « c'est pourquoi la question à poser est moins celle des patrimoines, que celle des mises en patrimoines » (2002 : 2). Krzysztof Pomian utilise le terme de *sémiophore* (dérivé du grec *séméion*, le signe, et du suffixe *-phore*, signifiant porter, avoir en soi) pour exprimer le fait que

le patrimoine est le réceptacle et le support des significations dont l'investissent ceux qui décident de le conserver.

Ce regard, par lequel des significations sont projetées sur l'objet, n'est pas figé - il évolue avec le temps. Le statut patrimonial n'est jamais acquis une fois pour toutes mais reconfiguré en permanence constituant, selon les mots de R. Montpetit, « une proposition de sens constamment reprise » (Montpetit *in* Schiele, 2002 : 115). Il nous faut donc analyser les modalités de ce regard par lequel la valeur patrimoniale des fonds photographiques s'est construite historiquement.

II.1.1 Genèse et extension de la notion de patrimoine

Ce n'est que récemment que le mot *patrimoine* est passé dans le langage courant. On parlait plutôt dans le passé de *monument historique*, signe que ce champ s'est structuré à l'origine autour du patrimoine monumental. Certains analystes (voir notamment Babelon et Chastel, 1994) retracent les ferments de la notion de patrimoine dans le culte chrétien des reliques (traces du passage du Christ sur terre, culte des reliques des saints, à la fois trésors spirituels et sources de richesse matérielle).

Mais le moment charnière de l'institutionnalisation du champ patrimonial (du moins en France) se situe au lendemain de la Révolution⁸⁶, période où sont apparus dans leur sens actuel les deux termes de « monument historique » et de « patrimoine » (Desvallées *in* Poulot, 1998). Le fait que le premier terme ait dominé jusqu'à la fin du XX^e siècle montre bien que chaque époque crée « ses propres référentiels historiques, ses propres attitudes face au patrimoine » (Mathieu *in* Beaudet et Deslauriers, 1992 : 7).

⁸⁶ Les protestations (notamment celle de l'Abbé Grégoire à l'Assemblée) contre les actes de vandalisme dirigés vers les symboles du pouvoir religieux et monarchique ont fait naître une prise de conscience et servi d'élément déclencheur pour la mise en place d'une politique la mémoire avec ses institutions d'histoire et son souci des inventaires.

Selon A. Chastel, le terme romain *patrimonium* « explicite une relation particulière entre le groupe juridiquement défini et certains biens matériels tout à fait concrets : un espace, un trésor ou moins encore » (Chastel *in* Nora, 1986 : 405). Originellement lié à la sphère de la famille et du droit, le patrimoine désigne au sens premier l'ensemble des biens que l'on lègue à sa descendance, ce dont on hérite. Il s'agit selon D. Poulot de « l'ensemble des biens familiaux envisagés non pas selon leur valeur pécuniaire mais dans leur condition de *biens à transmettre* » (2001 : 4). Au cours du XIX^e siècle, la notion de patrimoine a peu à peu dépassé le cadre familial et juridique pour acquérir un sens symbolique et collectif, lié à la « perpétuité d'objets sacrés essentiels à la communauté » (Chastel, 1986 : 406).

Aujourd'hui, la notion de patrimoine désigne généralement un ensemble de biens communs, hérités du passé, porteurs de la mémoire et des valeurs d'une communauté, que la collectivité a le devoir moral de sauvegarder et de transmettre pour les générations futures. Le patrimoine « crée une véritable responsabilité à l'égard des générations présentes et surtout à venir » écrit D. Audrerie. « Une sorte de conscience morale collective dicte une approche éthique à l'endroit de valeurs multiformes héritées du passé » (1997 : 13).

Le rôle de l'État en matière de protection du patrimoine est central, dans la mesure où « la construction du patrimoine national participe d'un processus plus général qui voit la jouissance de certains biens faire figure d'expérience collective et nourrir une identité historique, sociale, culturelle » (Poulot, 2002 : 7). Réceptacle de valeurs collectives, le patrimoine est historiquement lié à un souci moral et pédagogique, mais aussi à la formation des nations et plus tard à l'essor des nationalismes.

Depuis la création de la *Commission des monuments historiques* en 1837 sous la Monarchie de Juillet, le champ patrimonial a connu de profondes évolutions. La question patrimoniale s'est progressivement étendue au-delà du cercle national pour rejoindre les préoccupations de la communauté internationale et donner naissance à la notion de patrimoine culturel universel. Dans l'entre-deux-guerres, l'adoption de la *Charte d'Athènes* (1931) a constitué une première étape importante pour définir des références internationales en termes de protection et de restauration

des monuments. Elle a donné des cadres d'orientation pour l'activité de l'ICOM⁸⁷ et de l'UNESCO, qui ont travaillé à la signature de la *Charte de Venise* en 1964.

Selon F. Choay, « la mondialisation des valeurs et des références occidentales a contribué à l'expansion œcuménique des pratiques patrimoniales » (1992 : 160). Cette expansion s'est notamment traduite par l'émergence du concept de « patrimoine naturel », entériné par la signature de la *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel* (1972).

Mais l'extension du système de valeurs occidental comme socle d'un patrimoine universel a été progressivement remise en question. Inscrit dans le prolongement de la *Charte de Venise*, le *Document de Nara sur l'authenticité* (1994) vise à définir un cadre de référence du patrimoine davantage représentatif de la diversité des cultures et du caractère immatériel de certains patrimoines (traditions orales, cultures vivantes, rites et folklores)⁸⁸, s'inscrivant dans une redéfinition de la notion comme « *fait anthropologique total* » (Négrier et Valarié, 1997 : 161).

Dans ce contexte, « tout est patrimoine ou, à tout le moins, susceptible de le devenir » (Hartog in Andrieux, 1998 : 12).

Friches industrielles, bio-diversité, capital génétique, planètes, plats régionaux, paysages... autant d'objets qui se trouvent aujourd'hui désignés comme appartenant au cercle, très fermé, du patrimoine jusqu'alors réservé aux créations artistiques et aux monuments architecturaux, aux « Beaux-Arts » (Négrier et Valarié, 1997 : 161).

Parmi les derniers-nés de ces nouveaux registres de « patrimonialisation galopante » (Hartog), le *patrimoine numérique* est décrit par l'UNESCO comme les « matériaux fondés sur l'informatique, d'une valeur durable, qu'il est nécessaire de conserver pour les générations futures »⁸⁹.

⁸⁷ Conseil international des musées (UNESCO).

⁸⁸ L'UNESCO a par la suite adopté une *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (2003).

⁸⁹ UNESCO, « Concept de patrimoine numérique », en ligne : <http://portal.unesco.org/ci/fr/ev.php-URL_ID=24268&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html>. Consulté le 9 août 2009.

Face à cette inflation du patrimoine, certains auteurs parlent de « l'éclatement de la notion » (Audrerie), tandis que D. Poulot (reprenant les termes de Marc Augé) met en garde contre le risque que « le kaléidoscope de ces patrimoines devienne un lieu commun, celui d'une « surmodernité » » (2002 : 8).

II.1.2 La valeur patrimoniale

Après ce court aperçu de l'histoire du champ, revenons au statut patrimonial des objets et examinons le système de valeurs qui le sous-tend. Les travaux de l'historien d'art viennois Aloïs Riegl sont une contribution fondatrice à l'analyse de la « fabrication » des monuments historiques (à l'époque on ne parlait pas encore de patrimoine). Ils font encore aujourd'hui l'objet de nombreux commentaires et critiques (Choay, 1992 ; Davallon, 2006 ; Jeanneret, 2008).

Dans son ouvrage intitulé *Le culte moderne des monuments* (1907), A. Riegl cherchait à comprendre comment se construisent les valeurs et les significations des monuments. Rédigeant l'introduction de l'édition de 1984 de cet ouvrage, F. Choay écrivait à propos d'A. Riegl :

[Il a su] le premier, entreprendre l'inventaire des valeurs non dites et des significations non explicitées, sous-jacentes au concept de monument historique. D'un coup, celui-ci perd sa pseudo-transparence de donné objectif. Il devient le support opaque de valeurs historiques transitives et contradictoires, d'enjeux complexes et conflictuels (Choay *in* Riegl, 1984 [1903] : 16-17).

Le tableau 3 propose un résumé des catégories bâties par A. Riegl à partir du commentaire de J. Davallon dans *Le don du patrimoine* (2006). Celui-ci met en lumière deux oppositions structurantes dans le système de valeurs déployé par A. Riegl : d'une part l'opposition entre *valeurs du passé* et *valeurs de contemporanéité* et d'autre part l'opposition entre *critères objectifs* et *critères subjectifs*. Ces valeurs peuvent être complémentaires ou conflictuelles, et se superposer dans un même objet.

Tableau 3 : Synthèse du système de valeurs d'A. Riegl (à partir de J. Davallon, 2006)

Valeurs du passé	Valeurs contemporaines
<ul style="list-style-type: none"> - Valeur historique - Valeur d'ancienneté 	<ul style="list-style-type: none"> - Valeur d'usage - Valeur d'art <ul style="list-style-type: none"> ➤ valeur de nouveauté ➤ valeur d'art relative
<ul style="list-style-type: none"> - Valeur de remémoration intentionnelle 	<ul style="list-style-type: none"> - Valeur de remémoration intentionnelle

Les *valeurs du passé* (valeur historique, valeur d'ancienneté, valeur de remémoration intentionnelle) sont fondées sur la remémoration, l'inscription de l'objet dans un monde passé et la perception du temps écoulé. À l'inverse, les *valeurs de contemporanéité* (valeur d'usage, valeur d'art, valeur de remémoration intentionnelle) inscrivent le monument dans l'instant de l'usage et actualisent ses propriétés dans le contexte présent.

J. Davallon distingue également des *critères objectifs* et des *critères subjectifs* dans l'appréciation de la valeur de l'objet ou de l'œuvre. Il situe la *valeur d'art ancienne* et la *valeur historique* du côté des critères *objectifs* (ces valeurs sont fondées sur un idéal ou un fait historique extérieurs à l'observateur) tandis que la *valeur d'art relative* et la *valeur d'ancienneté* sont situées du côté des critères *subjectifs* (elles sont générées par l'effet que l'objet ou l'œuvre produisent sur l'observateur).

Examinons à présent en détail chacune de ces catégories, en commençant par celles relevant des valeurs du passé. La *valeur historique* caractérise la mémoire attachée à un objet qui symbolise un moment de l'histoire de la communauté. Par exemple, la photographie d'un soldat au front pendant la Première Guerre Mondiale évoque un événement marquant de la mémoire sociale (un conflit meurtrier, des enjeux de politique internationale, etc.). Selon A. Riegl, plus l'objet est proche de son état initial (intégrité physique), plus sa *valeur historique* est forte. Telle que définie par A. Riegl (à travers son lien à la construction d'un savoir), la *valeur historique* peut dans une certaine mesure être rapprochée de ce que F. Choay nomme la « valeur cognitive, également éducative, qui se ramifie en une série de branches concernant des savoirs abstraits et de multiples savoir-faire » et qui sert à la

recherche intellectuelle ainsi qu'à la formation des professeurs et des artisans (1992 : 91).

Située elle aussi dans la catégorie des valeurs du passé, la *valeur d'ancienneté* est quant à elle accordée à toute création humaine ayant subi l'épreuve du temps. A. Riegl évoque pour la décrire « la représentation du temps écoulé depuis sa création, qui se trahit à nos yeux par les marques de son âge » (1984 [1903] : 45). Une photographie abîmée, jaunie ou écornée, porte ainsi les traces de sa longue histoire. Contrairement à la valeur historique qui est essentiellement construite dans une approche scientifique, la *valeur d'ancienneté* s'ancre dans une dimension sensible et affective.

Enfin, la *valeur de remémoration intentionnelle* est à la fois une valeur du passé (elle vise à garder un souvenir dans la conscience) et une valeur contemporaine (puisqu'elle vise à rester actuelle et idéalement éternelle). Les photographies commémoratives sont empreintes d'une telle valeur (par exemple les clichés immortalisant la signature d'accords historiques, comme la signature de l'armistice de la Seconde Guerre Mondiale). J. Davallon trace un parallèle entre la *valeur de remémoration intentionnelle* et la *valeur d'usage* : le monument (ou la photographie) a en effet été créé dans le but de garder le souvenir. La *valeur de remémoration intentionnelle* peut toutefois s'estomper avec le temps et se transformer en *valeur historique* ou en *valeur d'ancienneté*, signe que la valeur patrimoniale se constitue dans un processus dynamique.

Parmi les valeurs contemporaines maintenant, on trouve premièrement la *valeur d'usage*, qui renvoie à la fonction usuelle de l'objet (son usage d'origine). Dans le cas de la photographie, cette catégorie est relativement floue : intégré dans un album de famille, un cliché peut avoir comme usage de témoigner de la vie familiale ; on peut aussi assigner à la photographie un usage documentaire (produire des archives visuelles sur un chantier de construction, comme ces photographies de la tour Eiffel à moitié érigées par exemple) ou encore un rôle médiatique (photoreportage).

La seconde valeur contemporaine indiquée dans le tableau est la *valeur d'art*. Elle se scinde en deux catégories : la *valeur de nouveauté* et la *valeur d'art relative*. La *valeur de nouveauté* est attachée à un objet qui présente un aspect neuf,

non dégradé. Tout comme la *valeur historique*, la *valeur de nouveauté* tend vers la conservation l'état original de l'objet (elle entre par là même en conflit avec la *valeur d'ancienneté*). La *valeur d'art relative* caractérise quant à elle la capacité de l'œuvre à correspondre à la sensibilité artistique moderne. J. Davallon la distingue de la *valeur d'art ancienne* (qui représente un idéal artistique absolu, universel et intemporel).

Dans le cas des archives photographiques, la valeur patrimoniale tend à être attribuée aux objets dans la mesure où ils sont pris dans un ensemble plus large : ce sont des fonds que l'on classe et que l'on présente sur les sites web (et rarement des photographies prises dans leur individualité, selon le modèle du chef-d'œuvre en vigueur dans le champ des beaux-arts). Pour comprendre comment se constitue le statut patrimonial d'un objet ou d'un fonds, l'exposé des valeurs symboliques que nous venons de faire doit être replacé dans une perspective diachronique : on parle de *patrimonialisation*, ou de *mise en patrimoine* pour qualifier le processus de construction du statut patrimonial.

II.1.3 La patrimonialisation : saisir la construction du statut patrimonial comme un processus

Le concept de patrimonialisation vise à saisir le patrimoine comme le résultat d'un processus de fabrication, comme le passage d'un état à un autre sous l'effet d'une procédure de désignation. À l'inverse d'une tendance à « naturaliser » le patrimoine (à penser que la qualité patrimoniale est un donné intrinsèque aux objets) cette approche met l'accent sur le changement de regard projeté sur les objets (matériels ou immatériels). Elle vise, selon les mots de J. Davallon, à « sortir du schéma selon lequel les objets patrimoniaux sont « patrimoine » par nature et par fonction » (2006 : 24).

Ce que cherche à mettre en évidence cette approche, c'est la détermination contextuelle de la valeur patrimoniale. Selon D. Poulot, les procédures du « découpage du vénérable » sont liées à « une déclaration de reconnaissance et aux formes de sa manifestation dans l'espace public » (2002 : 6). L'étude de la

patrimonialisation d'un fonds consiste donc à mettre à jour les logiques de sa qualification symbolique et les critères sur lesquels celle-ci repose.

Les conditions d'entrée d'un objet ou d'un corpus d'objets dans la sphère patrimoniale sont déterminées dans un contexte historique, social et culturel particulier, et selon des critères (le plus souvent scientifiques et institutionnels) fluctuants. Dans un ouvrage consacré à l'inventaire du patrimoine, Michel Melot et Hélène Verdier soulignent que « la valeur culturelle d'un bien patrimonial n'est pas donnée a priori, elle lui est conférée par la connaissance et la perception que l'on en a, elles-mêmes évolutives » (2001 : 9).

Si A. Riegl n'utilisait pas à l'époque le terme de patrimonialisation, il en a posé le premier jalon théorique en décrivant la « genèse » des monuments historiques, c'est-à-dire les conditions de la reconnaissance de ces objets en tant que monuments historiques. Il a établi une distinction fondatrice entre le *monument intentionnel* (construit dans l'intention d'ériger un objet de remémoration, comme le monument aux morts par exemple) et le *monument artistique et historique* (perverti de sa destination originelle pour devenir un objet de remémoration). Comme le précise F. Choay :

Le monument est une création délibérée (*gewollte*) dont la destination a été assumée a priori et d'emblée, tandis que le monument historique n'est pas initialement voulu (*ungewollte*) et créé comme tel ; il est constitué *a posteriori* par les regards convergents de l'historien et de l'amateur, qui le sélectionnent dans la masse des édifices existants [...]. Tout objet du passé peut être converti en témoignage historique sans avoir eu pour autant, à l'origine, une destination mémoriale (1992 : 21-22).

Les travaux d'A. Riegl ont fait l'objet de nombreuses réinterprétations, notamment à partir des années 1980 alors que les sciences sociales posaient un nouveau regard sur le patrimoine. La théorisation proposée alors dépassait le cadre du monument historique pour envisager l'ensemble du champ patrimonial en pleine extension. Il existe de multiples approches du concept de patrimonialisation (historiques, anthropologiques, sociologiques, communicationnelle, etc.). La définition proposée par E. Amougou en situe par exemple la portée heuristique dans une problématique sociologique, s'intéressant à l'institutionnalisation des pratiques et à la configuration des rapports sociaux entre les différents acteurs du champ :

La *patrimonialisation* pourrait ainsi s'interpréter comme un processus social par lequel les agents sociaux (ou les acteurs si l'on préfère) légitimes entendent, par leurs actions réciproques, c'est-à-dire interdépendantes, conférer à un objet, à un espace (architectural, urbanistique ou paysager) ou à une pratique sociale (langue, rite, mythe, etc.) un ensemble de propriétés ou de « valeurs » reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers de mécanismes d'*institutionnalisation*, individuels ou collectifs nécessaires à leur préservation, c'est-à-dire à leur légitimation durable dans une configuration sociale légitime (2004 : 24-25).

Dans le domaine de la communication, le concept de patrimonialisation est généralement saisi sous l'angle des médiations qu'il met en œuvre. Explorant le champ de la médiation et de la médiatisation du patrimoine, J. Davallon a distingué cinq étapes dans le processus de patrimonialisation : (1) la « trouvaille », moment où l'objet est extrait de l'oubli où il était tombé ; (2) l'authentification de la valeur de l'objet, réalisée par des experts sur la base de savoirs établis ; (3) la déclaration de l'importance de l'objet ; (4) la célébration de la trouvaille, par une mise en exposition et une mise en valeur de l'objet ; (5) la transmission, qui investit l'objet d'un sens collectif et des valeurs de la communauté.

Ce modèle peut être mis en perspective avec une autre proposition théorique formulée dès 1976 par Dean MacCannell au sujet de la sacralisation des lieux touristiques : (1) « the naming phase » (authentification de l'objet) ; (2) « the framing and elevation phase » (protection et mise en valeur de l'objet) ; (3) « the enshrinement phase » (la sacralisation du cadre de présentation de l'objet) ; (4) « mechanical reproduction » (reproduction mécanique) ; (5) « social reproduction » (représentation d'une communauté sociale par l'objet sacralisé).

Dans le cadre de notre propos sur la diffusion numérique du patrimoine, l'intérêt de convoquer le modèle de D. MacCannell en complément de celui de J. Davallon est de pointer le rôle de la reproduction mécanique dans le processus de patrimonialisation.

Si l'on peut considérer que « les instruments de l'accès au patrimoine participent de sa fabrication » (Sicard, 2003 : en ligne), il serait pourtant hâtif d'affirmer que l'apparition de nouvelles techniques de reproduction et de communication entraînerait systématiquement un nouvel investissement symbolique

des objets diffusés par cet intermédiaire. Plus qu'un nouveau contexte de reproduction technique, c'est la création de nouveaux dispositifs de médiation qui relancent le processus de patrimonialisation. Dans un article traitant de la visite guidée (2006), Michèle Gellereau montre par exemple que dans la visite guidée, les diverses médiations dont le témoignage fait l'objet le soumettent à une métamorphose constante du sens, accréditant l'idée que les modes de diffusion et de médiation peuvent agir sur la patrimonialisation elle-même.

Par ailleurs, de nombreux analystes insistent sur le caractère circulaire du processus de patrimonialisation : la mise en patrimoine ne relève pas d'un processus terminal, mais d'un réinvestissement périodique de sens en fonction du contexte de mise en valeur et d'interprétation des objets. Ce processus de reconstruction permanente est parfois envisagé sous l'angle de « cycles de patrimonialisation » dont les objets témoignent en portant les traces de ces médiations successives (Noppen, Morisset).

Avant d'aller plus loin dans cette direction, il nous faut d'abord décrire comment se sont mises en place les conditions de la patrimonialisation des fonds photographiques dans les années 1980.

II.2 Photographie, mémoire, patrimoine

La photographie est un medium complexe qui rassemble « un ensemble très hétéroclite d'images, ayant pour point commun d'être engendrées par l'action de la lumière sur une surface sensible » (Frizot, 2001 : 10-11). Cette définition de Michel Frizot reprend l'étymologie du mot photographie : le préfixe « photo- » (du grec *photos*, lumière, engendré par la lumière) et le suffixe « -graphie » (du grec *graphein*, dessiner, écrire, qui produit une inscription). Étymologiquement, la photographie est donc une inscription engendrée par la lumière.

La photographie entretient des rapports complexes avec la sphère du patrimoine culturel. En effet, elle est à la fois un outil au service du projet patrimonial (comme instrument de relevé, de classement, de connaissance, de reproduction et de diffusion) et un type de documents et d'œuvres qui ont acquis le statut de patrimoine culturel. Certains fonds considérés aujourd'hui pour leur valeur patrimoniale propre ont été à l'origine constitués dans une logique de reproduction et de classement d'objets patrimoniaux, qu'il s'agissait de représenter par la photographie (monuments, peintures, sculptures, etc.).

Les photographies de la Mission héliographique en sont un bon exemple : elles représentent des chefs-d'œuvre de l'architecture française tout en constituant un témoignage de premier plan du point de vue de l'histoire de la photographie (qualité esthétique des clichés, valeur historique de la première commande officielle de reportage photographique). Peuvent donc être patrimonialisées à la fois des photographies qui sont des reproductions d'objets ou d'œuvres antérieures, et des « images originales », qui enregistrent « le réel même, à l'exclusion de toute représentation imagée de ce réel » (Lemagny, 1983 : 24).

II.2.1 L'inventaire du monde

Le rôle de la photographie comme outil de recensement et de documentation du patrimoine s'inscrit plus largement dans une vocation assignée à ce médium : inventorier et répertorier le réel pour mieux le connaître et le maîtriser. L'invention de

la photographie au XIX^e siècle correspondait à un besoin latent dans la société positiviste de l'époque de rationaliser le rapport au monde (mesure du réel, classification, documentation, idéal d'exactitude et de vérité de la représentation).

Selon Monique Sicard, « l'invention de la photographie et les mots pour la dire mettent à vif et réactivent de puissantes utopies » (1998 : 101), notamment l'utopie encyclopédique, très présente chez les premiers photographes. En découpant le réel et en transformant le visible en séries d'objets isolés les uns des autres, observables et archivables à loisir, la photographie a donné un coup d'accélérateur au projet de thésaurisation du monde : « une des grandes fonctions de la photographie aura été de dresser un nouvel inventaire du réel sous la forme d'albums puis d'archives » explique A. Rouillé (2005 : 121).

Emblème de la modernité héritée des Lumières, la photographie a déployé un imaginaire nourri par les utopies industrielles, artistiques et scientifiques dérivées du saint-simonisme. Cet imaginaire s'inscrit dans « une triple quête de l'absolu : absolu de l'exactitude (identité illusoire entre l'objet et son image) ; maîtrise du temps (assurer la pérennité de l'éphémère) ; fantasme d'un relevé universel (mise en image du « monde entier ») » (Rouillé, 1989 : 330).

Le discours prononcé par l'académicien François Arago devant l'Académie des sciences de Paris lors de la publicisation de l'invention du daguerréotype (1839) témoigne de cette mission confiée à la photographie. Dans son essai *Petite histoire de la photographie*, W. Benjamin en fait le compte-rendu suivant : il « embrasse d'un large geste tout le domaine couvert par la nouvelle technique, de l'astrophysique jusqu'à la philologie : la photographie permettra à la fois de dresser la carte du ciel et d'établir un corpus des hiéroglyphes égyptiens » (2000 [1931] : 298).

Le mythe de l'objectivité photographique s'est construit sur les caractéristiques techniques de la photographie en tant qu'image mécanique. L'automatisme de la prise de vue a été perçu comme un dépassement des capacités humaines, comme la garantie d'une représentation autrement plus fidèle que le dessin, produit de la main de l'homme et de son imagination.

L'entreprise d'exploration du monde a pris un nouvel élan dans le contexte de l'expansionnisme colonial. La photographie est devenue un instrument de visibilité du lointain et de l'altérité : on rapporte de contrées éloignées des paysages exotiques et des portraits de peuples inconnus. La seconde moitié du XIX^e siècle se caractérise par « le goût de la découverte dans tous les domaines, et notamment à l'égard des peuples, des nations, des sites et des paysages » (Heilbrun *in* Frizot, 2001 : 149). Le développement des transports a joué un rôle essentiel dans la conquête de nouveaux territoires, comme le souligne Catherine Saouter :

La nouvelle société industrielle, en révolutionnant les moyens de transport, livre des territoires jusque-là inaccessibles à une nouvelle forme d'exploration : leur relevé photographique. [...] En cette période de Révolution industrielle, la conquête de l'espace devient indissociable de sa mise en images (2003 : 22).

C'est notamment le cas en Amérique du Nord avec la construction de chemins de fer traversant le continent de part en part. Au Canada, le studio Notman de Montréal envoie à la demande du gouvernement trois photographes suivre la construction du chemin de fer Canadien Pacifique. Ils rapporteront des centaines d'images contribuant à forger le mythe de l'Ouest.

Les grands travaux d'aménagements urbains du XIX^e siècle ont aussi donné lieu à d'importants relevés photographiques. En 1865, alors qu'il menait les grands travaux qui allaient changer la face de Paris, Georges E. Haussmann créa le service des Travaux historiques et confia au photographe Charles Marville la mission de documenter le processus de transformation de la ville. « Marville précédera souvent de peu le passage des démolisseurs, et, grâce à ce travail, bien des aspects du Paris ancien et futur seront mémorisés » (Perego *in* Frizot, 2001 : 199). Une vingtaine d'années plus tard, Eugène Atget fixait sur la pellicule les scènes pittoresques et les petits métiers du vieux Paris, vestiges d'une société traditionnelle qui s'enfonçait dans le passé sous le pas de l'industrialisation et de la modernisation.

Dès 1839, F. Arago avait pressenti les applications de la photographie dans le champ du patrimoine. Dans son célèbre discours, il souligna avec conviction le rôle que pouvait jouer ce nouveau médium dans les campagnes d'Orient, notamment pour le relevé des milliers de hiéroglyphes :

Munissez - dit-il à propos de la campagne d'Égypte de 1798 - l'Institut d'Égypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre, fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues d'hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pure convention ; et les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale, les œuvres des plus habiles peintres⁹⁰.

Répondant à cet appel, Maxime Du Camp et Gustave Flaubert se lancèrent sur la trace des ruines de l'Égypte, sous le mandat d'une mission archéologique octroyée par le Ministère de l'Instruction publique en 1849.

L'utopie du « clic-clac » précipite sur les chemins d'Égypte les spécialistes de la daguerréotypie, puis ceux de la calotypie. La photographie « a déterré le pays des nécropoles, affirme Maxime Du Camp, compagnon de route de Gustave Flaubert en Orient, et nous l'expose en une encyclopédie complète [...] » (Sicard, 1998 : 127-128).

Créée quelques années seulement avant la divulgation de l'invention du daguerréotype, la *Commission des monuments historiques* (alors sous la direction de Prosper Mérimée) lança en 1851 la première campagne d'inventaire photographique du patrimoine monumental français (la Mission héliographique).

Instrument de documentation par excellence, la photographie a donc été enrôlée très tôt dans le projet moderne d'inventaire du patrimoine. Elle s'est fait l'instrument idéal pour recenser les édifices à classer et pour enregistrer les différents états des entreprises de restauration. En facilitant les opérations de relevé, d'inventaire, de classement et de restauration, la photographie a participé à l'émergence du « regard patrimonial » (Montier, 1998) et à la mise en place de politiques de conservation et de diffusion du patrimoine.

Si la photographie a joué un rôle important dans l'émergence des pratiques de conservation au XIX^e siècle, elle a aussi participé à l'extension du champ patrimonial à des corpus d'objets toujours plus grands à la fin du XX^e siècle. Citant le projet photographique des allemands Bernd et Hilla Becher, qui depuis la fin des années 1950, documentent l'architecture industrielle menacée de disparition (tels les hauts-fourneaux ou les chevalets de mine), O. Lougon explique qu'« en multipliant ainsi les

⁹⁰ F. Arago, « Rapport à la Chambre des députés », 3 juillet 1839. Cité in A. Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses: une Anthologie. 1816-187*, Paris, Éditions Macula, 1989, p.36.

sujets aptes à être documentés », la photographie va « indirectement contribuer à la redéfinition de la notion même de patrimoine, à une extension quasi illimitée des objets et des sites dignes d'intérêt culturel et, potentiellement, de préservation » (Lugon *in* Gunthert et Poivert, 2007 : 416).

Pour sa part, Jean-Pierre Montier (1998) explique comment la photographie a contribué à étendre le regard patrimonial aux comportements sociaux et ethniques, voire au patrimoine naturel quand elle s'est emparée du genre paysager. C'est non seulement par la reproduction et la « mise en archive » d'un nombre d'objets toujours plus grand que la photographie participe à l'extension du champ patrimonial, mais aussi par la diffusion de ces images :

À travers les innombrables albums, collections éditoriales et cartes postales consacrés au patrimoine, elle démultiplie le souci de préservation en y sensibilisant des cercles toujours plus grands et en élargissant sans cesse le faisceau d'objets jugés dignes d'être sauvegardés : elle conserve *et* entretient le désir de la conservation (Lugon *in* Gunthert et Poivert, 2007 : 368).

Mais, selon J.-P. Montier, « si la photographie a permis d'accélérer la constitution d'un patrimoine général, en revanche son intégration à ce patrimoine, en tant qu'elle est elle-même objet d'art, a été retardée du fait de l'ambiguïté qu'elle a introduite au sein même de notre rapport à l'iconicité » (1998 : 104).

II.2.2_Les conditions de la patrimonialisation des fonds photographiques

Les collections conservées dans les archives et bibliothèques sont longtemps restées peu ou mal conservées, souvent parce que mal connues⁹¹. À titre d'exemple, la *Bibliothèque Nationale d'Espagne* a commencé l'inventaire de ses collections photographiques il y a une vingtaine d'années seulement, pour répondre à la demande croissante du public. Les archivistes et conservateurs rapportent des histoires aujourd'hui surprenantes : des plaques de verre que l'on gratte pour ôter l'image photographique et récupérer le support dans le but de construire des verrières,

⁹¹ C'est moins vrai dans les musées, où les collections sont généralement moins vastes et constituées de manière raisonnée plutôt qu'amassées.

des photographies précieuses tombées à terre et foulées au pied dans les salles de consultation ou les réserves.

La conservatrice des fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* raconte qu'à son arrivée dans l'institution en 1996, elle a tâché d'extraire des tirages de photographes prestigieux du fonds des « Monuments historiques », consulté quotidiennement par le personnel des services internes du Ministère de la Culture. Elle explique que le personnel avait « beaucoup de mal à faire changer les habitudes des gens qui avaient coutume de se servir, de faire des photocopies des photographies »⁹² ; mais explique-t-elle, « on ne pouvait plus laisser les papiers salés de la Mission héliographique traîner comme ça dans des boîtes sans aucune protection, manipulés par tout le monde »⁹³.

Amorcée dans les années 1960-1970 (avec une accélération dans les années 1980), la patrimonialisation des fonds photographiques est un fait relativement récent. Quels sont les différents phénomènes qui ont contribué à changer le regard porté sur ces fonds ? Selon A. Rouillé, à partir des années 1970, « la pratique et les productions photographiques se sont déplacées du strict territoire de l'utile vers celui de la culture et de l'art », transformant ainsi « les lieux et les circuits de diffusion, ainsi que les formes, les valeurs, les usages et les acteurs » de ce champ (2005 : 11).

La patrimonialisation des fonds photographiques est survenue à la faveur de conditions particulières : la hausse des prix de la photographie sur le marché de l'art, la formation d'un « champ » professionnel de la photographie (au sens d'un univers social historiquement constitué et relativement indépendant) et l'extension de la notion de patrimoine, que nous avons évoquée précédemment. Bien que la reconnaissance de la qualité artistique des photographiques ne soit qu'un visage de la patrimonialisation de ces objets (un fonds photographique peut aussi être

⁹² Une spécificité du fonds des « Monuments historiques » de la *Médiathèque*, rassemblant plus de 400 000 photographies d'édifices classés et protégés, est qu'il est toujours en activité : alimenté régulièrement par de nouvelles images, il est aussi quotidiennement consulté par les architectes des monuments historiques. Dans le cas de ce fonds à la fois « vivant » et patrimonialisé, les usages courants et les logiques de patrimonialisation (qui tendent à restreindre l'utilisation des photographies pour mieux les conserver) entrent parfois en conflit.

⁹³ Extrait d'entretien avec A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

patrimonialisé pour ses qualités documentaires et historiques), il faut reconnaître que la légitimation de la photographie par le marché de l'art a modifié dans son ensemble le regard posé sur les collections photographiques. Examinons de plus près comment s'est jouée cette évolution.

À la fin des années 1970, la photographie a commencé à prendre une place grandissante sur le marché de l'art⁹⁴. Dans un article intitulé « La construction du marché des tirages photographiques », Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox montrent qu'« un processus complexe de qualification du produit a été nécessaire pour faire d'un tirage photographique un objet de collection » (2008 : 79). L'intégration pleine et entière de la photographie au marché de l'art n'aurait pas été possible sans qu'une majorité des acteurs de ce champ n'adoptent, par une série de règles, une limitation du nombre de tirages photographiques et la création de catégories hiérarchiques entre différents types de tirages (vintage, tirage original, contretypage).

Apparues aux États-Unis dès les années 1970, ces règles permettant de qualifier la photographie en tant qu'œuvre d'art originale ont été promues en France au tournant des années 1980. Progressivement, un nombre croissant d'intervenants (galeries, institutions, sociétés de ventes aux enchères, collectionneurs) ont adopté ces conventions. En 1991, le gouvernement français entérina ces critères de qualification de la photographie comme œuvre d'art en publiant un décret stipulant que :

Sont considérées comme œuvres d'art les photographies dont les épreuves sont exécutées soit par l'artiste, soit sous son contrôle ou celui de ses ayants droit et sont signées par l'artiste ou authentifiées par lui-même ou ses ayants droit, et numérotées dans la limite de trente exemplaires tous formats et supports confondus⁹⁵.

⁹⁴ Amorcé au début des années 1960, l'essor de la photographie au sein du marché de l'art ne s'est véritablement concrétisé qu'à la fin des années 1970, avec une accélération au milieu des années 1980 et une consolidation dans les années 1990 (Moureau et Sagot-Duvaurox, 2008).

⁹⁵ Décret n° 91-1326 du 23 décembre 1991 relatif à la définition des œuvres d'art originales visées à l'article 291 du Code général des impôts.

Grâce à l'adoption de ces règles, le marché des tirages photographiques a connu une croissance exponentielle en une vingtaine d'années⁹⁶. Selon N. Moureau et D. Sagot-Duvaurox :

L'apothéose de cette évolution est constituée par la vente de la collection Jammes par Sotheby's en octobre 1999 qui pulvérise tous les records : les estimations sont triplées pour atteindre la somme de 11,6 millions d'euros (un acheteur, un émir du Qatar, achète à lui seul pour environ 6 millions d'euros, soit à peu près l'équivalent de l'ensemble des ventes réalisées sur une année en 1981) (2008 : 85).

D'événement sur le marché de l'art, cette vente s'est transformée en événement médiatique, contribuant à changer le regard porté sur les fonds photographiques conservés dans les réserves des institutions patrimoniales.

Le tracé des frontières sociales et artistiques de la photographie s'est par ailleurs manifesté par la création de galeries, de centres d'art, de festivals et de foires. Olivier Perrin (2001) a décrit comment dans les années 1970 et 1980 en France, les revendications portées par les professionnels du secteur et la création d'événements photographiques d'envergure⁹⁷ ont modelé les frontières d'un espace professionnel et artistique relativement autonome. Ces revendications professionnelles portaient notamment sur la reconnaissance du droit d'auteur des photographes et de leur statut fiscal en tant qu'artistes plasticiens⁹⁸. Parallèlement, on voyait émerger des institutions publiques et des initiatives de politique culturelle en faveur de la photographie (création de musées, d'institutions spécialisées et d'instances de coordination à l'échelle ministérielle).

Entamé au tournant des années 1970, le cheminement institutionnel de la photographie en France s'est dessiné tout au long de la décennie pour s'affirmer véritablement dans les années 1980. La photographie s'est progressivement fait une place dans les collections des grands établissements des beaux-arts : elle entra par exemple au *Musée Réattu* d'Arles en 1971 puis au *Musée d'art moderne de la ville de*

⁹⁶ N. Moureau et D. Sagot-Duvaurox indiquent que les ventes aux enchères de tirages photographiques représentaient 5 millions de dollars en 1980 et environ 144 millions de dollars en 2006.

⁹⁷ Notamment en France la création des *Rencontres internationales de photographie* d'Arles en 1970.

⁹⁸ Ce n'est qu'en janvier 1986 qu'en France les conditions générales accordées aux œuvres de l'esprit sont légalement reconnues pour le régime des œuvres photographiques.

Paris en 1977. La *Bibliothèque nationale de France* organisa deux expositions phares en 1976 (« Une invention du XIX^e siècle ») et en 1980 (« Regards sur la photographie en France au XIX^e siècle »). Alors que dès 1972, le *Musée Nicéphore Niépce* (Châlon-sur-Saône) œuvrait pour la reconnaissance artistique de ce médium, le projet de création du *Musée d'Orsay* (lancé en 1978) allait consacrer la reconnaissance institutionnelle de la photographie. Selon Françoise Heilbrun, conservatrice à Orsay, la mission que s'était donné le musée au sujet de la photographie était double :

[...] faire avancer la connaissance de la photographie et des photographes du XIX^e siècle et apprendre à un public au début très réticent à regarder et à aimer la photographie ancienne. Cette bataille pour la photographie était toutefois encore loin d'être gagnée – en France – lorsque le musée a ouvert en 1986. Il y avait alors des ricanements, on disait : « De la photo au musée ! Bientôt il y aura des timbres-poste » (2007 : 154).

Mais progressivement, la place de la photographie dans les grandes institutions nationales a acquis une légitimité établie. Après l'ouverture en 1982 d'un *Centre national de la photographie*, la création d'établissements dédiés spécifiquement à la photographie s'est poursuivie dans les années 1990 (*Maison européenne de la photographie*) et 2000 (*Jeu de Paume*). Aujourd'hui, selon M. Frizot, « un constat s'impose : la France est, au monde, le pays dans lequel on s'intéresse le plus à la photographie » (Frizot *in* Waresquiel : 499).

Au Canada, la reconnaissance institutionnelle de la photographie s'est amorcée plus tôt qu'en France, sous l'influence des initiatives menées aux États-Unis. Dès 1930, le *Museum of Modern art* de New York fit entrer la photographie dans ses collections, puis il créa en 1940 un département de photographie sous la direction de Beaumont Newhall. Entre 1934 et 1941, le *Musée des Beaux-Arts du Canada* organisa un « Salon international d'art photographique », validant de ce fait l'inscription de la photographie dans la sphère des beaux-arts. Grâce au travail de James Borcoman, le musée commença à constituer une collection photographique en 1967. Quelques années plus tôt, en 1964, les *Archives Nationales du Canada* avaient créé une Section des photographies historiques, qui fut transformée en 1975 en Division indépendante pour la Collection photographique nationale. Le *Musée canadien de la photographie contemporaine*, première grande institution nationale entièrement consacrée à la photographie, a quant à lui vu le jour en 1985.

II.2.3 Un médium d'inscription de la mémoire

La patrimonialisation de la photographie s'est traduite par une plus grande attention portée à la matérialité photographique (et à ses conditions de conservation), en réaction à une conception de la photographie comme simple image. E. Edwards et J. Hart (2004) insistent sur le fait que les photographies ont un volume, des caractéristiques sensibles, une présence physique caractérisée par deux dimensions inter-reliées : d'une part la plasticité de l'image elle-même, son procédé chimique, son support, et d'autre part ses formes de présentation (format, cadre, album, etc.).

Comme tout objet patrimonial, la photographie articule une relation complexe entre la matérialité de l'objet et l'immatérialité de la mémoire. André Gunthert et Michel Poivert rappellent à juste titre que le terme *image* renvoie aussi « aux productions mentales, soit aux images de l'imaginaire ». Ils invitent à faire dialoguer « ces deux régimes qui nous gouvernent, celui des images techniques et celui des projections de l'esprit, les unes comme les autres formant dans leur réciprocity la trace d'une relation au monde qui mêle l'expérience vécue et la volonté d'en restituer la marque » (2007 : 571).

Comment s'incarne cette mémoire dans la matérialité photographique ? En revenant aux origines du champ patrimonial et à la notion de monument, on peut dans un premier temps chercher à repérer les marques d'un caractère monumental dans le médium photographique. Une première trace de cette monumentalité peut être décelée dans la taille imposante atteinte par les collections photographiques de certaines institutions patrimoniales⁹⁹. On peut aussi lier cette monumentalité à la visibilité, à la reproductibilité et à la diffusion massive des photographies dans l'espace public :

⁹⁹ Y. de Lusenet et E. Klijn (2000) ont montré que la moyenne des collections photographiques conservées par un échantillon de 140 institutions européennes s'élève à plus de 800 000 pièces. Ce sont les centres d'archives qui ont généralement les collections les plus grandes, avec une moyenne de 1 350 000 objets. Mais certains sont beaucoup plus volumineux : jusqu'à plus de 10 millions pour la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et plus de 25 millions pour *Bibliothèque et Archives Canada*.

Contrairement à la statuaire ou à l'architecture où le rapport au lieu est déterminant, la photographie, comme le drapeau, tire sa monumentalité de sa stupéfiante ubiquité que lui apporte sa diffusion massive. Parce qu'elle est une image, un symbole, la photographie comme le drapeau encore, est un monument nomade (Lavoie, 2004 : 29).

La monumentalité de la représentation photographique se manifeste non seulement sur le plan métaphorique (taille imposante des fonds, diffusion massive) mais aussi au sens premier – ancien – du terme, c'est-à-dire (selon les mots d'A. Riegl) « une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée (ou des combinaisons de l'une et de l'autre) » (1984 [1907] : 35).

L'auteur insiste sur le fait que la catégorie de *monument* intègre non seulement les édifices, mais aussi les œuvres d'art et les archives. Le fait de rassembler intentionnellement un corpus d'images photographiques destiné à conserver et à transmettre une mémoire sociale construit en effet une sorte de « monument visuel ». F. Choay a souligné le point suivant au sujet de l'analyse de Roland Barthes sur la photographie : « on tempèrera alors l'affirmation de *La Chambre claire* selon laquelle la société moderne a renoncé au monument, en disant que la photographie est une sorte de monument adaptée à l'individualisme de notre époque » (1992 : 8).

Sur le plan institutionnel, le classement de fonds photographiques par le Ministère de la Culture français au titre de « monuments historiques » dans la catégorie des objets¹⁰⁰ témoigne de la place toujours grande de la catégorie du monument dans la sphère du patrimoine photographique. En tant qu'œuvre d'art ou document, la photographie peut donc prétendre au statut de monument. L. Merzeau va plus loin dans l'analyse des relations entre documents et monuments en constatant, au prolongement des travaux de Régis Debray, une redistribution des rôles du monument et du document dans une nouvelle économie des traces : « plutôt que de renvoyer à une *essence* ou à un *état*, le document désigne alors la valeur monumentale

¹⁰⁰ En 1992, trois fonds conservés à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ont été classés au titre de monuments historiques : il s'agit des fonds sur plaques de verre d'Atget, de Nadar et des frères Seeberger.

comme le fruit d'un *processus* de patrimonialisation, lui-même conditionné par les médiations propres à chaque époque » (1999 : 57).

Indépendamment de sa qualification patrimoniale, qui l'enracine dans un rapport au passé, la photographie est elle-même un médium d'inscription et de construction de la mémoire. Selon J.-P. Montier, contrairement aux autres médiums visuels qui privilégient la dimension de l'espace, la photographie se définit comme un « art du temps », « comme une technique de conservation du souvenir, ou une forme particulière d'art de mémoire » (1998 : 104).

Susan Sontag utilise quant à elle l'aphorisme *memento mori* pour définir la photographie : « c'est précisément en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps » (1993 [1973] : 29). En photographiant, on cherche à capturer le réel et par là même à arrêter le flot le temps. La photographie incarne le désir de combattre l'inéluctable travail de destruction du temps, et au-delà, d'exorciser la menace de la mort en cherchant à dépasser la condition de finitude humaine.

La problématique de la trace occupe une place centrale dans la définition sémiotique de la photographie (définition elle-même fondée sur les caractéristiques de son dispositif technique). W. Benjamin a évoqué dans une formule devenue célèbre « la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image » (2000 [1931] : 300). D'une conception de la photographie comme trace physico-chimique laissée par la lumière, on bascule aisément vers une définition sémiotique de la photographie comme empreinte, comme signe à valeur indicielle¹⁰¹, dont le « ça a été » barthésien résume l'essence. Rosalind Krauss a énoncé en ces termes la thèse de l'indicialité photographique : « toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle » (1993 : 69).

¹⁰¹ Selon la terminologie de Charles S. Peirce, l'indice est un signe qui entretient avec son objet une relation physique directe, contrairement à l'icône, qui postule une relation conventionnelle entre un signe et son objet.

Or, pour reprendre l'argument d'A. Rouillé, « au-delà de leur fécondité théorique, les notions de trace, d'empreinte ou d'indice ont eu l'immense inconvénient [...] de proposer une approche totalement idéaliste, ontologique, de la photographie ; de rapporter les images à l'existence préalable de choses dont elle ne ferait qu'enregistrer passivement la trace », nourrissant par là-même un imaginaire de la photographie comme image transparente, alors que l'image photographique « produit le réel » dans une *écriture* plutôt que dans un *enregistrement* (2005 : 14-15).

Dans la photographie patrimoniale, la notion de trace fonctionne encore à un niveau supplémentaire. L'indicialité propre au médium photographique (l'image comme trace lumineuse d'un instant passé) y est redoublée par l'indicialité du statut patrimonial des objets (l'objet comme trace physique d'un monde disparu). J. Davallon explique que « la relation sémiotique de l'objet de patrimoine à ce qu'il signifie – c'est-à-dire à ce qu'il était dans son univers d'origine » est « de nature constitutivement indicielle (il en est la résultante physique au même titre que la fumée l'est pour le feu) » (2006 : 17). La photographie patrimoniale entretient donc une double relation à l'absent : en tant qu'image, elle est la représentation d'un objet absent, inscrit dans le passé, et en tant qu'objet, elle est la synecdoque d'un monde disparu. « De la même façon [...] que l'objet patrimonial témoigne, dans le présent, d'un passé inaccessible, la photographie et l'écrit réactivent dans l'ici et maintenant une présence de l'absent » (Jeanneret, 2008 : 141).

Ces quelques remarques montrent que la question de la trace peut être envisagée de diverses manières dans l'examen des relations entre mémoire et photographie. Si elle nous permet de comprendre la relation entre photographie et patrimoine, la notion de trace cède toutefois la place dans notre problématique à celle de médiation et à la question des pratiques de valorisation du patrimoine. La complémentarité de ces deux approches se manifeste tout particulièrement autour de la question du transfert des photographies sur un nouveau support matériel comme condition à leur diffusion sur la Toile (nous évoquerons ce point au chapitre 5).

Si le Web constitue un nouvel espace de circulation médiatique pour les fonds photographiques patrimoniaux, les stratégies de mise en valeur sur la Toile s'inscrivent dans un ensemble plus large de pratiques de médiation mises en œuvre par les institutions patrimoniales pour rendre leurs fonds accessibles au public.

III – La mise en valeur des fonds photographiques sur le Web

Après avoir montré comment les fonds photographiques ont acquis un statut patrimonial et quelles sont les caractéristiques du médium photographique comme dispositif mémoriel, nous allons maintenant nous intéresser aux particularités du site Internet en tant que nouveau dispositif de diffusion et de valorisation du patrimoine. Comment la diffusion des fonds photographiques sur la Toile s'intègre-t-elle dans des stratégies institutionnelles de communication du patrimoine ?

III.1 Des stratégies de communication du patrimoine

La conservation et la mise en accès sont les deux principales missions de *Bibliothèque et Archives Canada* et de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*. À la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, la mission de valorisation des fonds photographiques est éclatée entre plusieurs structures. Le service des « Archives photographiques » est chargé de la conservation des fonds, mais leur valorisation (sous forme de publication ou d'exposition) est confiée au musée du *Jeu de Paume*¹⁰². La diffusion commerciale des fonds est quant à elle assurée par la *Réunion des Musées Nationaux*¹⁰³. Le service des « Archives photographiques » de la *Médiathèque* conserve toutefois la charge de diffuser ses fonds photographiques sur la Toile.

¹⁰² Le musée du *Jeu Paume* (Paris) est né en 2004 de la fusion de trois associations consacrées à la photographie et à l'art contemporain : la *Galerie nationale du Jeu de Paume*, le *Centre national de la photographie* et l'association *Patrimoine photographique*.

¹⁰³ La *Réunion des Musées Nationaux* est un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC) intervenant dans la gestion des musées nationaux (acquisitions d'œuvres, accueil du public, organisation d'expositions temporaires, diffusion culturelle et édition). Avant 2004, la diffusion commerciale des fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* était assurée par la *Caisse nationale des Monuments Historiques et des Sites*.

III.1.1 Mise en accès, mise en communication et mise en valeur

La valorisation des fonds répond à la mission de service au public assignée aux structures patrimoniales, mais elle s'inscrit par ailleurs dans des stratégies de communication institutionnelle. Dans *Le don du patrimoine*, J. Davallon décrit l'émergence dans les années quatre-vingt d'une nouvelle façon de penser le patrimoine en relation avec la communication :

L'usage de l'expression « communiquer le patrimoine » était en soi révélateur des nouvelles orientations : la prise en compte du public prenait ouvertement place à côté de la dimension scientifique ou de la valeur esthétique du patrimoine, tandis que la fréquentation devenait un des critères de mesure de la mise en valeur (2006 : 33).

Le développement de cette logique de communication a engagé les institutions patrimoniales à « articuler la gestion des fonds sur des stratégies communicationnelles », conciliant ainsi « leur mission de conservation avec un nouveau devoir de diffusion, indexé sur la « satisfaction des publics » et la « qualité des prestations » » (Merzeau, 2001 : 188). Dans le cas de BAC, cette volonté de diffusion se présente comme un leitmotiv particulièrement lancinant à travers la thématique de l'accès :

BAC fera des acquisitions en vue de l'accès, conservera en vue de l'accès, décrira ses ressources en vue de l'accès, numérisera en vue de l'accès, orientera ses pratiques en vue de l'accès, innovera en matière de technologie en vue de l'accès et veillera à ce que les moyens d'accès correspondent aux besoins des utilisateurs¹⁰⁴.

Mise en accès, mise en communication et mise en valeur sont des opérations étroitement liées. Mais comment les caractériser les unes par rapport aux autres ? Pour J. Davallon, la *mise en valeur* des objets patrimoniaux comporte plusieurs versants : la *mise en exploitation*, la *mise en communication* et la *mise en exposition*. La *mise en exploitation* peut se définir comme une opération visant à « transformer l'objet patrimonial en un produit » (2006 : 36). Comme la *valorisation*, elle s'inscrit dans une démarche fonctionnelle cherchant à tirer une ressource de l'augmentation de la valeur de l'objet patrimonial.

La *mise en communication* renvoie quant à elle de manière plus générale à l'offre d'un service d'accès à l'objet (on est tenté de la rapprocher de la *mise en accès*). Elle constitue « le niveau le plus élémentaire de la gestion de la relation entre le public et l'objet [...] Elle désigne ainsi tout ce qui doit permettre au visiteur d'aller vers l'objet et de rentrer en rapport avec lui » (Davallon, 2006 : 37). La gestion de ce rapport vise à faciliter les conditions d'accès sur le plan logistique (dans le cas qui nous intéresse : serveur web, constitution de bases de données, formulaire d'interrogation, etc.) et sur le plan sémiotique (information sur les fonds, aide à l'usager, etc.).

La *mise en exposition* constitue un troisième aspect de la mise en valeur et implique une médiation supplémentaire dans la construction du rapport entre public et objet patrimonial. Selon les mots de J. Davallon, « la mise en exposition nécessite une intervention sur l'objet dans l'objectif d'en rendre le sens plus facilement saisissable et appropriable par le visiteur » (2006 : 38). Elle « propose au visiteur un dispositif de présentation destiné à régler sa relation à l'objet », par exemple en mettant en place un parcours de visite.

Distinguées en théorie, ces différentes opérations se présentent dans la pratique sous une forme complexe et enchevêtrée. Elles incarnent toutes d'une manière singulière des formes de médiation culturelle, la présence d'une « instance tierce qui se donne comme fonction d'établir un lien entre l'objet et le public potentiel » (Davallon, 2006 : 37). Les formes de visibilité et d'accès des fonds photographiques en ligne sont donc des points d'entrée pour amorcer une analyse des stratégies de communication et de médiation institutionnelles.

III.1.2 De l'archive numérique au musée virtuel

L'apparition du site web comme nouveau dispositif de mise en accès des fonds photographiques nous invite à repenser la notion même d'archive. En effet, on parle

¹⁰⁴ *Bibliothèque et Archives Canada*, « Orientations pour le changement ». En ligne sur le site de BAC : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/a-notre-sujet/016/index-f.html>>. Mis en ligne le 30 mars 2004, modifié le 16 août 2008, consulté le 27 août 2008.

aujourd'hui d'archives numériques, d'archives en ligne ou encore d'archives ouvertes, si bien qu'il peut s'avérer utile de faire un rapide point d'éclaircissement sur ces notions.

L'expression *archive numérique* qualifie la matérialité des documents réunis au sein de l'archive (documents originaux numérisés ou bien documents nés sous forme numérique), mais le terme d'*archive en ligne* (accessible via le réseau Internet) renvoie le plus souvent à l'*archive ouverte* : un outil de collaboration scientifique proposant des documents en partage sur la Toile, auquel chaque utilisateur peut contribuer en ajoutant du contenu. S'ils relèvent effectivement des archives en ligne, les dispositifs auxquels nous nous sommes intéressée dans le cadre de cette recherche ne correspondent pas à la définition de l'archive ouverte. Il s'agit plutôt de collections de documents publiés par des institutions sur leur site Internet, avec lesquelles les utilisateurs peuvent interagir, mais selon des modalités encadrées et limitées. Leur fonctionnement se rapproche d'ailleurs par certains aspects de la *bibliothèque virtuelle* et du *musée virtuel*.

Dans un ouvrage de référence consacré aux enjeux des bibliothèques à l'heure du numérique, Alain Jacquesson et Alexis Rivier proposent la définition suivante de la *bibliothèque virtuelle* :

un système par lequel un utilisateur peut se connecter à distance, de façon transparente, à des bibliothèques ou des bases de données éloignées en utilisant le système d'accès public de sa propre bibliothèque, un réseau universitaire ou réseau commercial comme passerelle (Jacquesson et Rivier, 1995 : 339).

La notion de transparence de l'accès mériterait d'être discutée, mais les auteurs mettent l'accent sur un point important qui est celui de l'infrastructure technologique et logique de l'accès à distance. Cette infrastructure suppose un réseau de télécommunication, des standards informatiques et documentaires, la numérisation des ressources et une gestion des questions légales (droits d'auteur, droits d'exploitation, droit à l'image)¹⁰⁵. Les fonds en ligne qui sont l'objet de notre

¹⁰⁵ Sur les transformations de la bibliothèque traditionnelle vers la bibliothèque virtuelle, voir aussi C. Boukacem, *Du prêt entre bibliothèques à la bibliothèque virtuelle : une évolution contrastée des bibliothèques universitaires françaises selon la discipline*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, 2004, Université Lyon2.

recherche partagent ces caractéristiques logistiques avec les bibliothèques virtuelles, moyennant toutefois une différence de nature en ce qui concerne le type de documents mis en accès (principalement des ressources imprimées – mais aussi iconographiques et audiovisuelles – pour les bibliothèques).

Du côté des institutions muséales, la diversité des termes employés est très large : on parle de *musée interactif*, de *musée simulé*, de *musée en ligne*, de *musée électronique*, d'*hypermusée*, de *musée numérique*, ou encore de *cybermusée*. « Indépendamment du nom, l'idée qui se cache derrière ce phénomène consiste à mettre en place une extension numérique du musée sur Internet : un musée sans murs » souligne W. Schweibenz (2004 : 3). Celui-ci distingue plusieurs traits du musée en ligne :

- le *musée-brochure* : « un site Web proposant des informations essentielles sur le musée » avec l'objectif d'informer les visiteurs potentiels (on retrouve cette caractéristique sur les sites de *BAC* et de la *Médiathèque*) ;
- le *musée-contenu* : « un site Web présentant les collections du musée, et invitant le visiteur virtuel à les découvrir en ligne » sous la forme d'une banque de données davantage adaptée au spécialiste qu'au profane (les deux sites que nous avons analysés présentent cette fonctionnalité) ;
- le *musée pédagogique* : « un site Web qui propose différents points d'accès à ses visiteurs virtuels en fonction de leur âge, leur environnement et leur degré de connaissances » et dont la présentation de l'information est centrée sur la contextualisation dans une optique didactique (on trouve peu cette dimension dans le cas de la *Médiathèque*, mais nous verrons qu'elle existe dans le cas de *BAC*) ;
- et enfin le *musée virtuel*, qui associe aux caractéristiques du musée pédagogique la mise en lien des ressources avec d'autres collections numérisées, créant « des collections numérisées qui ne possèdent aucun équivalent dans le monde réel » (Schweibenz, 2004 : 3) (la *Médiathèque* et *BAC* proposent ce service sous la forme de bases de données ou de portails thématiques).

Ces catégories ont été élaborées pour l'étude des sites web de musée, mais leur application aux sites de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de

Bibliothèque et Archives Canada reste pertinente. W. Schweibenz va plus loin en avançant que les frontières entre institutions tendent à se brouiller de plus en plus dans les dispositifs de mise en ligne des fonds patrimoniaux :

Ultérieurement, tous ces courants gommeront les différences entre les établissements en charge du patrimoine culturel, et à longue échéance, ceux-ci fusionneront en une seule institution de la mémoire. Une telle institution associe les substituts numérisés des collections des archives, des bibliothèques et des musées dans un environnement interactif riche, et permet d'accéder au contenu quelle que soit la nature de l'institution (Schweibenz, 2004 : 3).

Si prévoir la fusion des établissements en « une seule institution de la mémoire » reste pour l'instant une gageure, il n'en reste pas moins que les modèles de diffusion en ligne des fonds patrimoniaux tendent à hybrider les logiques de valorisation muséale, archivistique et celles relevant des bibliothèques¹⁰⁶.

III.2 Dispositifs de mise en valeur

Apparu récemment dans les stratégies de communication institutionnelle, le site Internet s'inscrit dans le prolongement d'autres dispositifs de mise en accès plus classiques. Quels sont les différents modes d'accès traditionnellement proposés par *Bibliothèque et Archives Canada* et la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* pour mettre en contact le public avec leurs fonds ?

III.2.1 Consultation sur place, publications, expositions

Un premier type de dispositif consiste à accueillir le public sur place pour consulter directement les fonds. Ce service est majoritairement utilisé par les chercheurs, pour qui l'accès aux objets originaux est souvent indispensable. Des outils de recherche (catalogues, inventaires, bases de données) et de reproduction sont mis à leur disposition pour faciliter et accompagner la consultation des fonds.

¹⁰⁶ Sur les différences et similitudes entre musées, bibliothèques et archives, voir M. Blanc-Montmayeur, V. Cabannes, J.-L. Déotte et al., *Le Musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?*, Bibliothèque publique d'information, Paris, 1997. Voir également le dossier « Bibliothèques, musées, archives : histoires croisées », *Bulletin des bibliothèques de France*, 39, 5, Paris, 1994.

Les documentalistes ou archivistes sont également disponibles pour fournir un service d'aide et d'accompagnement. Cette ouverture des fonds au public s'est fait relativement tard dans le cas de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*. Avant 1997, en effet, l'accès aux fonds était restreint au public interne des services d'administration du patrimoine et du Ministère de la Culture.

L'exposition est une autre forme de mise en valeur impliquant l'accueil du public sur place. Dans le cadre d'institutions relevant du monde des archives, il s'agit le plus souvent d'une programmation d'expositions temporaires, lorsque la structure dispose d'un espace d'exposition dans ses locaux. C'est le cas de *Bibliothèque et Archives Canada*, qui réalise la majorité de sa programmation dans la région de la capitale nationale (Ottawa ou Gatineau), mais pas de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* qui ne possède pas de lieu d'exposition (toutefois la situation va peut-être évoluer avec son déménagement à Charenton-le-Pont). La *Médiathèque* privilégie donc le prêt d'œuvres pour l'organisation d'expositions en partenariat¹⁰⁷ ou bien le montage d'expositions itinérantes¹⁰⁸.

La publication est un autre moyen de faire diffuser les fonds vers le public. Il peut s'agir d'ouvrages issus des travaux de recherche des conservateurs et autres spécialistes associés, d'articles publiés dans des revues spécialisées par des membres du service ou encore de collaborations pour l'illustration de livres et de catalogues¹⁰⁹.

Parmi les supports de valorisation plus récents se trouve le Cd-Rom culturel, dont la production a connu une forte expansion au milieu des années quatre-vingt-dix (Welger-Barboza, 2001). Toutefois, à notre connaissance, ni le service des « Archives

¹⁰⁷ La *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* a par exemple prêté certains de ses autochromes pour la réalisation de l'exposition « Mémoires en couleur de la grande guerre. Autochromes 1914-1918 », organisée par *Monum* à l'Arc de triomphe de décembre 2004 à mai 2005.

¹⁰⁸ Parmi les expositions itinérantes proposées à la location par la *Médiathèque*, on trouve « Nadar et le théâtre », « 1910 : Paris inondé » ou encore « La France à la Belle Époque ». Toutefois le service des « Archives photographiques » n'a plus produit de nouvelles expositions depuis de nombreuses années.

¹⁰⁹ Voir par exemple dans le cas de *BAC* le livre de R.B. Fleming sur le voyage royal de 1939 au Canada : R.B. Fleming, *The Royal Tour of Canada: The 1939 Royal Visit of Queen Elizabeth and King George VI*, Toronto, Lynx Images, 2002.

photographiques » de la *Médiathèque*, ni la division « Art et photographie » de *BAC* n'ont édité de Cd-Rom à partir de leurs fonds photographiques.

Le secteur muséal a certainement été le plus dynamique dans l'expérimentation du Cd-Rom comme support de mise en valeur des collections¹¹⁰. Mais déjà en 1997, certains spécialistes annonçaient que le futur des musées était en ligne (Anderson *in* Jones-Garmil, 1997). Un an plus tard, le conservateur Jay A. Levenson constatait que les maisons d'édition étaient devenues très hésitantes à investir dans le financement coûteux de Cd-Roms culturels, et que les musées se tournaient plutôt vers une course à la mise en ligne de contenus sur la Toile (Levenson *in* Thomas et Mintz, 1998).

Ainsi le site Internet a-t-il progressivement remplacé le Cd-Rom en tant que « média du futur » pour la mise en valeur des fonds patrimoniaux. La plupart des institutions patrimoniales disposent aujourd'hui d'un site Internet qui leur sert d'outil de communication et d'accueil des publics, ainsi que de plate-forme de mise en accès de leurs fonds.

III.2.2 Les sites Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*

Sous leur forme actuelle, le site de la *Médiathèque* date de 2002 tandis que celui de *BAC* a été créé en 2004, au moment de la réunion des *Archives nationales* et de la *Bibliothèque nationale*¹¹¹.

Le site de la *Médiathèque*¹¹² comprend quatre principales sections :

- *Archives photographiques* ;
- *Bibliothèque-archives* ;

¹¹⁰ Sur le Cd-Rom muséal et la configuration du rapport entre public et œuvres d'art, voir J. Davallon, H. Gottesdiener et J. Le Marec, « Le cd-rom de musées, vers de nouveaux rapports du public aux œuvres ? », *in* D. Château et B. Darras (dirs.), *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 135-148.

¹¹¹ Chacune de ces institutions possédait son propre site Internet avant leur fusion.

¹¹² URL : <<http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/>>.

- *Centre de recherches sur les monuments historiques ;*
- *Documentation.*

Notre analyse a porté exclusivement sur la section consacrée aux « Archives photographiques ». Le tableau 4 présente les différentes rubriques cette section.



Figure 2 : Extrait de la page d'accueil du site Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* (avril 2008).

Le site de *Bibliothèque et Archives Canada*¹¹³ est plus étendu et plus complexe que celui de la *Médiathèque*. Il comporte quatre principales rubriques :

- *Qui nous sommes-nous* : présentation de BAC, contact et horaires (« À notre sujet », « Contactez-nous », « Visitez-nous ») ;
- *Notre collection* : présentation des collections de l'institution (« Dans notre collection »), des ressources numérisées (« Sur notre site web ») et des ressources les plus consultées (« Nos ressources les plus consultées ») ;
- *Nos services pour* : services, outils de recherche et programmes pour « Le public », « Le gouvernement », « Archives, bibliothèques et éditeurs » ;

¹¹³ URL : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/index-f.html>>.

- *Que se passe-t-il* : actualités (« À l’affiche », « Quoi de neuf ») et mises à jour du site (« Annonces importantes »).

L’accès aux collections photographiques numérisées se fait par la rubrique *Notre collection* (« Sur notre site web ») : on y trouve parmi d’autres entrées thématiques (« Exploration et colonisation », « Littérature », « Musique et arts de la scène », etc.) l’entrée « Art et photographie ». La section « Art et photographie » se compose de trois rubriques, récapitulées dans le tableau 5.

Cette description sommaire des sites Internet de la *Médiathèque de l’architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* vise à donner une vision générale des dispositifs de communication sur lesquels porte notre étude. Nous expliquerons plus précisément dans le chapitre consacré à la méthodologie sur quels contenus a porté notre enquête et comment nous avons recueilli et analysé les données issues de ces deux sites.

Tableau 4 : Rubriques de la section « Archives photographiques » du site Internet de la Médiathèque

Rubrique	Contenu
• <i>Présentation</i>	Une page comportant un texte de présentation du service.
• <i>Visites guidées</i>	Dix-huit visites guidées de fonds photographiques ¹¹⁴ . Ces visites guidées proposent un texte de présentation du fonds et des menus de consultation des photographies (« Accès aux images », « Sélection d'images ») ainsi que des rubriques d'informations complémentaires (« Diffusion commerciale », « Mais aussi... »).
• <i>Photographes</i>	Liste non exhaustive des auteurs des photographies conservées par les « Archives photographiques », avec pour certains une biographie et pour chacun d'eux un hyperlien renvoyant aux images correspondantes dans la base de données.
• <i>Fonds photographiques</i>	Cinq fonds sont présentés ici : « Sites et monuments », « Objets, musées et expositions », « Portraits et spectacles », « Atelier Nadar », « Guerre de 14-18 ». Les pages de chaque fonds comprennent un texte de présentation et les rubriques suivantes : « Accès aux images », « Interroger la base Mémoire », « Sélection d'images », « Diffusion commerciale », « Mais aussi... ».
• <i>Techniques photographiques</i>	Texte de présentation et illustrations des supports photographiques, de leurs conditions de conservation et de leur description technique.
• <i>Système descriptif Mémoire</i>	Lien renvoyant vers une notice détaillée des champs documentaires renseignés dans la base de données <i>Mémoire</i> .
• <i>Expositions itinérantes</i>	Guide des expositions itinérantes proposées à la location par les « Archives photographiques ».

¹¹⁴ « Le Cameroun 1916-1917 », « Touring Club de France », « À la découverte du fonds Dieulefils », « Les Cathédrales », « Voyage de Paul Nadar au Turkestan russe, 1890 », « Les Autochromes de la guerre 14-18 », « Le fonds Olivier : l'expédition Guillarmot », « Aymard de Banville », « Le fonds Chine », « Senicourt 1890-1917 », « Lucien Roy (1850-1941) », « Paul Lancrenon (1857-1922) », « Bruno Réquillart », « Amélie Galup 1856-1943 », « Roger Parry (1905-1977) », « Roger Corbeau (1908-1995) », « René Desclée (1868-1953) », « Marc Allégret (1900-1973) Voyage au Congo (1925-1926) ».

Tableau 5 : Rubriques de la section « Art et photographie » du site Internet de BAC

Rubrique	Contenu
• <i>Bases de données</i>	Huit bases de données, dont trois contiennent en majorité ou exclusivement des photographies : « Images Canada : imagerie de la culture Canadienne », « Photographies », « Photographies : les infirmières canadiennes » et « L'Office national du film du Canada : série Constitution des archives de guerre (WRM) ».
• <i>Ressources</i>	Bibliographies, lectures complémentaires et forums de discussion.
• <i>Expositions virtuelles</i>	Vingt-cinq expositions virtuelles, dont huit sont consacrées aux collections photographiques : « Visages de guerre », « Vision photographique du Canada : la mémoire d'une nation », « Hommages à Karsh : Maître du portrait », « Portraits de la vie et de l'art : La photographie de Roloff Beny », « Paul-Émile Mior: Photographie de Terre-Neuve et de Île du Cap-Breton », « Fierté et dignité », « À travers l'objectif : Dieppe en photographies et en films », « William James Topley : réflexions sur un photographe de la Capitale ».



Figure 3 : Extrait de la page d'accueil du site Internet de Bibliothèque et Archives Canada (avril 2008).

Conclusion

Les éléments présentés dans ce chapitre nous ont permis d'éclairer les spécificités de notre objet de recherche : les fonds photographiques patrimoniaux diffusés sur le Web, et plus particulièrement les fonds numérisés de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*.

En retraçant l'histoire de la constitution des fonds et les conditions de leur mise en valeur documentaire et institutionnelle (collecte, préservation, inventaire, documentarisation, valorisation en direction des publics), nous avons montré que les médiations qui interviennent lors de la numérisation et de l'édition des fonds sur les sites Internet s'inscrivent au prolongement de médiations antérieures, qui opèrent comme un cadre préalable et structurant pour toute nouvelle forme de médiation (construction d'une représentation des fonds et conditionnement des modalités futures d'accès aux documents).

L'examen des modalités de patrimonialisation des fonds photographiques (qu'est-ce qui fonde leur valeur patrimoniale, et le devoir des institutions de les transmettre et de les diffuser ?) a par ailleurs fait ressortir que le patrimoine est un objet en reconfiguration permanente, dont on peut saisir la plasticité sous l'angle des médiations qui lui donnent forme. Nous avons vu que la photographie entretient un rapport complexe avec la sphère patrimoniale, lié à la fois à sa fonction d'outil de thésaurisation du monde et à son fonctionnement sémiotique spécifique : entre inscription de la trace d'un instant passé et objet témoin d'un monde disparu.

Une fois expliqué les mécanismes et les enjeux de la patrimonialisation des fonds photographiques, nous avons opéré un retour à la problématique de la valorisation du patrimoine sur le Web en replaçant notre objet dans le champ des stratégies de communication des institutions culturelles. Dans le chapitre suivant, nous allons développer cette problématique et l'étoffer en l'inscrivant dans une perspective théorique.

Chapitre 3

Cadre théorique et retour sur la problématique

À la lumière des deux premiers chapitres de contextualisation (l'un montrant le cadre politique et idéologique de la diffusion du patrimoine culturel sur la Toile, et l'autre présentant la constitution des fonds photographiques et leurs conditions de valorisation patrimoniale) faisons un retour sur notre problématique pour l'approfondir et préciser la définition de certains termes (I).

La question qui nous sert de fil directeur est celle des transformations introduites par le Web du point de vue de la valorisation du patrimoine photographique et du point de vue des stratégies de médiation mises en œuvre par les institutions patrimoniales. Comment les notions de *médium*, de *média* et de *médiation* peuvent-elles éclairer les processus de communication que nous cherchons à saisir ? Sur quelles conceptions de la *transmission* et de la *circulation* médiatique du patrimoine culturel pouvons-nous appuyer notre réflexion ? Comment penser le changement technique introduit par le Web dans les pratiques de médiation du patrimoine photographique (II) ?

I – Éclairages conceptuels

Au regard de notre problématique, la recension des travaux portant sur le sujet fait apparaître la pertinence d'envisager le site Internet comme un média et un dispositif de médiation. Commençons par approfondir la définition de certains termes clés en tâchant de différencier *médium* et *média* puis *médiatisation* et *médiation*.

I.1 Médium, média, médiatisation

I.1.1 Le médium, support d'inscription des traces

Si comme le souligne l'anthropologue H. Belting, le concept de *médium* « ne dispose pas encore à ce jour d'un discours solidement établi » (2004 : 19), il est néanmoins fortement présent chez des auteurs pionniers de ce champ d'étude (M. McLuhan par exemple) ainsi que chez un ensemble d'auteurs contemporains : dans le courant de la médiologie, mais aussi dans le champ des études visuelles¹¹⁵, de l'histoire de la photographie¹¹⁶ ou de l'anthropologie de l'image¹¹⁷.

Issu du latin *medium* (milieu, centre), ce terme polysémique désigne au sens ancien la substance ou le milieu dans lequel a lieu un phénomène. Il prend dès le XVI^e siècle le sens de « moyen terme », puis d'« intermédiaire » au milieu du XIX^e siècle. R. Debray en distingue quatre principales acceptions contemporaines :

Le terme *médium* pourra aussi bien s'appliquer au langage naturel utilisé (anglais ou latin), à l'organe physique d'émission et d'appréhension (*voix* qui articule, *main* qui trace des signes, *œil* qui déchiffre le texte) au *support* matériel des traces (papier ou écran), au *procédé* technique de saisie et de reproduction (imprimerie, électronique) (1991 : 24).

¹¹⁵ On peut citer ici parmi de nombreux autres travaux ceux d'A. Gunthert.

¹¹⁶ Voir entre autres le second volume d'*Histoire de voir* écrit par l'historien M. Frizot, intitulé *Le Médium des Temps modernes (1880-1939)*, Centre national de la photographie, Paris, 2001.

¹¹⁷ Nous nous sommes en particulier intéressée à la réflexion de H. Belting (2004), qui dans sa définition du médium comme support d'inscription des images travaille aussi la question du corps comme médium vivant des images mentales.

On pourrait y ajouter une autre acception en vigueur dans le champ artistique et esthétique : le médium comme support d'une pratique d'expression plastique (tel que la sculpture, la photographie, la vidéo, etc.).

Dans le cadre de notre étude, ce sont les deux dernières définitions proposées par R. Debray qui retiennent notre attention : (1) celle de support matériel d'inscription des traces et (2) celle de moyen de saisie et de procédé technique de reproduction. Cette deuxième acception renvoie principalement, dans le cadre de notre propos, aux techniques de reproduction numérique¹¹⁸. Nous avons évoqué ce point précédemment au chapitre 1 dans un passage consacré à la numérisation comme technique de reproduction. Nous désignerons cette dimension de notre objet de recherche (2) par les termes de « moyen », « technique » ou « procédé de reproduction » (en tant qu'activité, procédure, opération de reproduction), préférant attribuer au terme de médium la signification de support matériel d'inscription des traces (1).

Rapportée à notre objet d'étude, la notion de médium au sens de support d'inscription (non plus comme *procédure* de reproduction mais comme *état* de l'image reproduite), de support d'incarnation matérielle de l'image, s'applique à la fois au support photographique original des fonds d'images que nous examinons et aux nouveaux supports sur lesquels ces images sont transférées grâce aux procédés de reproduction numérique. Dans ce sens, l'intérêt de la notion de médium pour notre réflexion est double.

D'une part, elle nous permet en comparant deux *états* de l'image (sur support original et sur support numérique) de saisir le passage des images photographiques

¹¹⁸ Dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (2000 [1939]), W. Benjamin cite la fonte et l'empreinte parmi les premiers moyens de reproduction technique utilisés par les Grecs pour dupliquer les bronzes, les terres cuites et les monnaies. Il décrit ensuite l'apparition de la gravure sur bois comme le premier mode de reproduction du dessin, reprise et développée au Moyen Âge par la gravure sur cuivre, au burin et à l'eau-forte, alors qu'au XIX^e siècle ont été mises au point la lithographie et la photographie. Du point de vue de l'écriture, il insiste sur le rôle de l'imprimerie comme moyen de reproduction révolutionnaire. Dans le cadre de notre propos, nous avons évoqué le rôle de la photographie comme moyen de reproduction des œuvres d'art, mais c'est surtout les techniques numériques comme moyen de reproduction des fonds photographiques qui sont au cœur de notre propos.

d'un support d'inscription à un autre et les transformations qui affectent leurs conditions de réception et de circulation. Nous montrerons en détail au chapitre 5 les différentes étapes de construction d'une représentation des fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* à travers leur numérisation. Par ailleurs, nous évoquerons un peu plus loin dans ce chapitre la notion de *transmédiation*, qui vise à saisir le transfert d'un support d'inscription (d'un médium) à un autre sous l'angle des processus de médiation qui s'y jouent.

D'autre part, la notion de médium nous est utile pour mettre à jour les spécificités de chaque support du point de vue des possibilités de circulation des images. Dans le champ des communications, le terme *médium* a revêtu au milieu du XX^e siècle la signification de « moyen de transmission d'un message » ; on parle de « médium de transmission ». La numérisation transforme en effet l'image photographique aussi du point de vue de ses conditions de transmission, et ce sont plus précisément les modes de circulation des fonds photographiques patrimoniaux sur le Web qui nous intéressent dans le cadre de cette étude.

Toutefois, en évoquant le « milieu » (un des sens étymologiques du terme médium) en tant qu'espace de circulation, on opère un glissement de la notion de *médium* vers celle de *média* au sens de moyen de communication. La difficulté à distinguer ces deux notions tient aux nombreux points de contact qui existent entre elles. Dans l'étymologie latine, le mot *media*¹¹⁹ est d'ailleurs le pluriel de *medium*, mais ces deux termes ont progressivement acquis une signification différenciée, quoique voisine.

I.1.2 Les médias de communication en tant que techniques symboliques

Le terme de *média* est communément employé (dans le langage courant mais aussi dans les écrits scientifiques) pour désigner les procédés techniques de *diffusion*

¹¹⁹ L'orthographe de ce terme est flottante. Certains auteurs utilisent la forme latine *media* (au singulier comme au pluriel), d'autres la forme semi-francisée *des média*, d'autres enfin la francisation complète *des médias*. C'est cette dernière forme que nous avons choisi d'utiliser ici.

de l'information et de la culture mettant en œuvre des processus de communication dans un cadre institutionnalisé : presse, cinéma, télévision, radio, etc.

Mais son sens peut varier en fonction de l'angle de vue et du champ d'étude dans lequel la notion est considérée. Utilisée pour « moyens de communication de masse » (systèmes de diffusion d'information à une large échelle), la notion de média peut revêtir une connotation négative, liée à une thèse de la manipulation collective et/ou à une critique de la production et de la diffusion de programmes de piètre qualité. Dans le domaine de l'analyse socio-économique des médias (pour citer un autre exemple de définition moins connoté), les trois caractéristiques suivantes fondent une interprétation du terme largement répandue : une technique (contenant), un contenu (information) et un mode de financement (mise sur le marché) (Miège : 2002)¹²⁰.

Pour notre part, nous avons adopté une définition des médias qui s'appuie dans un premier temps sur l'acception commune de technique (moyen, système, dispositif) de communication tout en y ajoutant une dimension supplémentaire : dans la mesure où notre étude cherche à appréhender des processus de transmission sociale d'un patrimoine culturel, nous avons été amenée à considérer la dimension sociale et symbolique de la notion de média. Reprenant le mot de Paul Beaud, J. Davallon parle de « techniques symboliques » (1991).

Les travaux scientifiques s'intéressant l'opérativité socio-symbolique des médias (par exemple Quéré : 1982 ; Beaud : 1984 ; Carey : 1989) ont souvent pris la forme d'une critique des études entreprises dans la seconde moitié du XX^e siècle en Amérique du Nord cherchant à analyser du point de vue sociologique ou psychologique les effets d'influence des médias de masse sur les audiences et la construction des opinions.

Dans le cadre de notre étude, la définition proposée par J. Davallon, ancrée dans le champ des études patrimoniales et muséographiques, nous a semblée la plus pertinente à retenir pour cerner la notion de média. Celui-ci insiste sur la fonction socio-symbolique des médias en mettant l'accent sur leur capacité, en tant que

¹²⁰ Voir aussi P. Flichy, *Une histoire de la communication moderne : espace public et vie privée*, Paris, La Découverte, 1991.

dispositif social, à relier des acteurs sociaux et un ensemble d'objets dans des relations sociales, et en tant que *support de sens*, à organiser des systèmes de représentations symboliques et sociales. L'ensemble formé par le dispositif et les pratiques annexes constitue selon lui :

un espace social dans lequel s'organise une portion de vie sociale. C'est cette capacité d'organiser de la vie sociale qui fait l'opérativité symbolique des médias ; c'est à partir d'elle qu'il convient de penser son fonctionnement sociétal (1999 : 233).

Considérer les médias du point de vue de leur opérativité socio-symbolique, c'est donc les envisager comme des espaces dans lesquels se nouent des liens sociaux et comme des supports de sens (des agents de médiation sociale et symbolique).

Ces quelques précisions de définition nous permettent de mettre à jour la complémentarité des notions de médium et de média pour saisir deux dimensions entrecroisées dans notre objet de recherche : la question du support d'inscription (médium) et celle du dispositif de communication comme opérateur social et symbolique (média). Pour résumer, nous emploierons le terme de *médium* pour désigner les supports d'inscription et de visibilité des images photographiques (support photographique argentique, écran d'ordinateur) et le terme de *média* pour caractériser les dispositifs de diffusion des images photographiques qui les inscrivent dans un espace social de communication et dans un réseau de signification sociales.

Maintenant que nous avons défini la notion de média, et avant de continuer sur le sujet du fonctionnement médiatique des sites Internet que nous avons étudiés, il nous faut apporter un éclairage à la question suivante : Internet est-il un média ? Peut-on utiliser le terme de média au sujet du réseau Internet dans son ensemble, ou ne convient-il pas plutôt d'en réserver l'usage à certaines applications ou éléments précis du Réseau, comme le site Internet pris dans sa singularité ? Cette question fait l'objet d'un débat dans la communauté scientifique, et sans entrer dans les détails de cette controverse, nous souhaitons apporter quelques éléments de compréhension pour situer notre point de vue.

D. Wolton a formulé en ces termes une position partagée par de nombreux analystes : « pour l'essentiel, le Net n'est pas un média. C'est un formidable système de transmission et d'accès à un nombre incalculable d'informations » (2000 : 105).

L'auteur fonde son argument sur l'idée que tout média suppose une représentation de la figure du public alors que sur le Réseau « aucun public n'est prédéfini » : « avec le Net, on est du côté de l'émission, de la capacité de transmission sans réflexion a priori sur le récepteur qui peut être n'importe quel internaute dans le monde » (*ibid* : 104).

Pour discuter cet argument de D. Wolton, il convient de distinguer plusieurs éléments que l'on a tendance à regrouper pêle-mêle sous le vocable d'Internet. Lorsque l'on parle du *Réseau* (ou de l'Internet dans son ensemble), on désigne au sens général l'infrastructure de communication, l'interconnexion de réseaux dans un réseau global (on utilise parfois l'expression « réseau des réseaux »). Le terme anglais *Web* est quant à lui utilisé comme diminutif du *World Wide Web*, autrement dit un système hypertexte permettant grâce à un navigateur (du type *Explorer* ou *Firefox*) de circuler sur les pages d'un ensemble de sites Internet. Il s'agit d'une des applications fonctionnant à partir d'Internet, au même titre que le courrier électronique ou la messagerie instantanée. Le terme *site web* (ou site Internet) désigne quant à lui un ensemble de pages web connectées par des liens Internet et formant une unité autour d'une racine d'adresse commune.

Une fois établie cette distinction, nous pouvons revenir à la remarque de D. Wolton et convenir avec lui qu'Internet, du point de vue du Réseau (l'infrastructure), n'est pas un média (au sens d'un dispositif social et symbolique) mais un système de télécommunication. Si l'on considère plus précisément notre objet de recherche – le site Internet – (ou pour être encore plus précis les sites Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*) on est amenée à adopter un point de vue différent.

En effet, pour reprendre l'argument de D. Wolton sur la question des publics (tout média suppose une représentation de la figure du public), nous avons pu observer que ces deux sites s'adressent bien à un public ciblé (chercheurs, professionnels du patrimoine et de la documentation, public scolaire, etc.) - plus ou moins bien identifié, il est vrai, selon les études préalables et les bilans de fréquentation établis par ces institutions - mais leur conception n'est pas dénuée d'une réflexion sur le récepteur (compétences, attentes, usages supposés des fonds). Nous verrons ainsi qu'en fonction d'une représentation des publics comme experts du

patrimoine (donc disposant de compétences spécialisées, par exemple du point de vue du vocabulaire employé pour décrire les photographies : contretypage, daguerréotype, etc.) ou comme novice (utilisateur auquel on devra apporter des éléments de compréhension et faciliter les opérations de recherche d'images dans les bases de données), les contenus présentés et les stratégies de médiation proposées sur ces sites Internet ne sont pas les mêmes.

Ainsi les sites web de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* construisent-ils une forme de relation entre les objets représentés, les publics, et la figure de l'institution patrimoniale. Dans le cadre de notre étude, nous avons donc envisagé ces sites web du point de vue de leur fonctionnement médiatique, autrement dit comme un dispositif de communication qui inscrit les acteurs dans un jeu de relations sociales et qui inscrit les objets patrimoniaux dans un réseau de discours et de significations¹²¹. Dans cette perspective, nous avons été amenée à considérer les processus de médiatisation du patrimoine qui s'y jouent, en les reliant à la question de la médiation.

¹²¹ Pour élaborer cet argument au sujet des sites Internet comme médias, et bien que notre objet de recherche porte essentiellement sur la sphère des bibliothèques et de archives – et non sur la sphère muséale – nous nous sommes appuyée sur un champ d'étude voisin, celui de la muséologie, et en particulier sur la réflexion de J. Davallon au sujet du musée et de l'exposition comme média. Dans *L'exposition à l'œuvre* (chapitre n°8 « Le musée est-il vraiment un média ? »), J. Davallon a examiné la possibilité de considérer le musée comme un média. Selon lui, « le musée n'est probablement pas un média au sens où on l'entend habituellement : il n'est pas (ou peu ?) une technologie de diffusion d'informations. Son opérativité sociale est d'une autre nature » (1999 : 227). Plus que le musée dans son ensemble, c'est l'exposition qui cristallise cette opérativité socio-symbolique. Elle est, selon les mots de R. Montpetit, « l'un des médias dont se sert le musée dans la réalisation de sa mission auprès des publics » (1995 : 4). « S'il faut penser l'exposition comme un média » explique-t-il, « c'est bien parce qu'elle est « support » et même « transport » d'information ; elle spatialise de l'information, sous plusieurs formes, matérielles et discursives, et y convie les visiteurs » (*ibid* : 4). En considérant notre propre objet de recherche à la lumière de cette réflexion, on peut en tirer l'idée que le site Internet est *l'un des médias* dont se servent les bibliothèques et les archives dans la réalisation de leur mission auprès des publics.

I.1.3 De la médiatisation à la médiation

La médiatisation désigne le fait de rendre publique une information par l'intermédiaire d'un média de diffusion. Selon D. Peraya, le terme de médiatisation tend à occulter le fait que :

communiquer ne consiste pas seulement à transmettre un message, un contenu : communiquer constitue fondamentalement un acte social. Tout acte de communication s'inscrit dans une interaction sociale, qui à son tour prend place dans un système plus vaste de rapports sociaux (1999 : 155).

Il invite alors à déplacer le regard du « contenu » vers la « relation », en intégrant la notion de médiation de manière à déjouer ce biais mécaniste (la communication comme simple diffusion d'informations). Cet angle de vue centré sur la médiation nous a semblé pertinent pour saisir à la fois le passage des images photographiques d'un support argentique à un support numérique, et les formes de relation que construisent les sites Internet entre acteurs et corpus patrimoniaux.

I.2 L'analyse des médiations au croisement du technique et du symbolique

Les médias, en tant qu'intermédiaires de relation au monde, produisent des médiations. Le terme de médiation, central du point de vue de notre analyse, doit être explicité car il est investi de significations plurielles. Johan Fornäs opère la distinction suivante pour décrire les différentes manières de le saisir :

Premièrement, par les formes d'incarnation matérielle, textes ou artefacts qui font appel aux sens. Deuxièmement par des systèmes symboliques développés dans un processus socio-historique, dans lesquels s'inscrivent des communautés interprétatives en construisant des significations à partir de formes d'expression et de genres¹²² (2000 : 55).

Si comme J. Fornäs nous distinguons deux dimensions de la médiation - l'une relative à la technique et à l'interface matérielle, et l'autre aux systèmes sociaux, symboliques

¹²² Traduction de l'auteur.

et culturels qui organisent et filtrent notre pensée et nos actions - c'est pour mieux les articuler par la suite dans notre cadre d'analyse autour de la notion de dispositif de médiation.

Le point commun entre ces deux versants (technique et symbolique) de la médiation est la question du passage, du lien, de la relation, de l'intermédiaire (ce qui se pose « entre ») que l'on retrouve à la fois dans le médium d'inscription de l'image photographique, dans le site web patrimonial comme média de communication, dans la figure du médiateur culturel (ou de l'institution culturelle dans son ensemble) comme passeur de connaissances ou encore dans les discours et représentations sociales qui informent notre relation à l'objet patrimonial.

I.2.1 De la médiation technique aux médiations sociales et symboliques

Intéressons-nous dans un premier temps à la problématique de la médiation technique dans les dispositifs de communication. La philosophie de la technique constitue de ce point de vue un socle de référence. Les travaux de Jacques Ellul et Gilbert Simondon ont insisté sur le fait que les dispositifs techniques ne sont pas de simples instruments ; ils ont une épaisseur, ils opèrent une médiation avec le réel (l'environnement naturel, les autres membres de la société). Plus récemment, Bernard Stiegler a proposé dans *La technique et le temps*¹²³ une réflexion très riche sur le statut social de la technique et son lien avec l'industrialisation de la mémoire.

Les approches croisant les aspects techniques, sociaux et symboliques de la médiation nous ont semblé particulièrement intéressantes pour construire un cadre d'analyse des médiations du patrimoine culturel sur le Web. Plusieurs courants de la sociologie ont fortement influencé les travaux menés dans le champ de la communication autour des questions des nouvelles techniques de communication et de leur insertion dans la sphère des pratiques sociales et culturelles. C'est particulièrement le cas des courants de la sociologie de l'innovation et de la sociologie des usages.

¹²³ Voir en particulier le tome 2 intitulé *La désorientation* (1996).

La sociologie de l'innovation (dont Michel Callon, Bruno Latour et Madeleine Akrich sont les principales figures) s'est appuyée sur les idées de J. Ellul et de G. Simondon pour penser les relations entre technique et société à travers le concept de médiation. Réfutant les théories postmodernes annonçant la fin des médiations¹²⁴, ces auteurs ont amené une perspective croisant la dimension du dispositif technique et celle de l'organisation sociale dans les réseaux d'innovation : « l'innovation en tant que processus produit à la fois des savoirs, des dispositifs techniques et des formes d'organisation » souligne M. Akrich (1993 : 92).

Plus proche de notre objet d'étude, le courant de la sociologie des usages des « nouvelles technologies de l'information et de la communication » ou « technologies informatisées » cherche lui aussi à saisir l'entrelacement des dimensions techniques et sociales de la médiation. Selon Josiane Jouët, la médiation « est à la fois technique car l'outil utilisé structure la pratique, mais la médiation est aussi sociale car les mobiles, les formes d'usage et le sens accordé à la pratique se ressource dans le corps social » (1993 : 103).

Le fait d'accorder une place importante à l'analyse des représentations et des discours sociaux portés par les usagers nous semble être l'une des caractéristiques originales de la sociologie des usages. En soulignant par exemple que « l'expérience communicationnelle s'accompagne toujours d'une représentation sur la technique, particulière à chaque individu et constitutive de sa pratique » (Jouët, 1993 : 115), J. Jouët tend à montrer que les formes de relation des usagers à l'objet technique sont travaillées par la médiation d'un ensemble de discours et de représentations (valeurs, croyances), puisant dans un imaginaire collectif et façonnant les pratiques sociales elles-mêmes.

Appliquées à notre objet d'étude, ces dernières remarques nous amènent à prendre en compte l'articulation entre les possibilités techniques offerte par le site Internet comme outil de communication et les représentations et discours qui

¹²⁴ La thèse de J. Baudrillard notamment : « Pour tout dire, *Medium is message* ne signifie pas seulement la fin du message, mais aussi la fin du médium. Il n'y a plus de média au sens littéral du terme (je parle surtout des médias électroniques de masse) – c'est-à-dire d'instance médiatrice d'une réalité à une autre. Ni dans les contenus, ni dans la forme ». Il conclut à une « impossibilité de toute médiation, de toute intervention dialectique » entre le médium et le réel (Baudrillard, 1981 : 124).

informer et entrent dans la composition de la relation à cet outil (en particulier les utopies et imaginaires de la communication en réseau dont nous avons décrit au chapitre 1 les implications dans la diffusion du patrimoine culturel).

Parmi les discours et représentations sociales qui façonnent notre relation au site Internet (et plus généralement, aux médias informatisés), il nous faut dire un mot de la tendance à considérer que le Web, en tant que dispositif de communication, instaure une interaction directe entre l'utilisateur et l'information, entraînant de ce fait la disparition de la figure du médiateur comme intermédiaire, voire de toute forme de médiation. L'utilisateur-internaute assis face à son écran d'ordinateur serait en contact immédiat avec les objets à travers le site Internet de l'institution patrimoniale. En soulignant le caractère illusoire de cette absence de médiation, nous rejoignons la critique adressée par de nombreux auteurs du champ de la communication (Y. Jeanneret et E. Souchier notamment) à cette thèse parfois qualifiée de « mythe du plug and play »¹²⁵.

Car s'ils se trouvent questionnés par les mutations actuelles de la communication, ni l'épaisseur des médiations, ni le rôle des médiateurs ne sont pour autant évacués sur la Toile. L'information est toujours filtrée, sélectionnée et mise en forme par le regard d'intermédiaires (concepteurs de sites Internet ou usagers actifs sur le Web) selon des modalités propres aux caractéristiques matérielles, techniques et ergonomiques de l'outil. C'est par l'intermédiaire de multiples opérations de mise en valeur (documentarisation, numérisation, édition sur les pages web) et de multiples interfaces techniques (systèmes informatiques, réseaux de télécommunication, écran et autres périphériques) que devient possible l'accès aux fonds photographiques sur le Web.

Par ailleurs, il est important de souligner que la médiation technique du dispositif de communication ne se substitue pas à l'activité du médiateur (en tant que passeur de savoirs – nous reviendrons plus loin sur cette idée) : les modalités d'accès

¹²⁵ Expression empruntée au vocabulaire des médias informatisés, le « plug and play » caractérise une procédure par laquelle les nouveaux périphériques branchés par l'utilisateur sur son ordinateur sont directement et automatiquement reconnus par le système et prêts à être utilisés, sans que l'intervention de l'utilisateur dans le système ne soit nécessaire. C'est le caractère direct et automatique de cette mise relation qui est reprise dans l'utilisation métaphorique de l'expression « plug and play ».

aux fonds photographiques proposées sur les sites Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* ne sont pas déterminées uniquement par les capacités du dispositif technique, mais aussi (surtout) par une stratégie de médiation et un projet de communication qui relèvent de choix établis en fonction de la politique de l'institution patrimoniale.

I.2.2 De la médiation comme processus socio-symbolique à la dimension technique de la communication

Nous avons présenté dans les paragraphes précédents un premier faisceau de problématique prenant comme point de départ le versant technique de la médiation, pour le lier étroitement à des questions d'ordre social et symbolique. Nous allons à présent évoquer une autre perspective, qui part d'une définition de la médiation comme processus social et symbolique pour rencontrer une problématique technique au travers des dispositifs de communication.

La notion de *médiation culturelle* s'inscrit d'emblée dans le champ de l'activité sociale et culturelle. Dans les musées et autres institutions patrimoniales, les médiateurs sont une catégorie d'acteurs dont le rôle est de mettre en place les conditions de la rencontre entre les œuvres (et/ou objets patrimoniaux, savoirs) et les publics. Au cœur de la problématique de la médiation culturelle se trouve la question de l'interaction entre ces deux pôles, ou plutôt entre les trois pôles suivants : objets, publics et institution.

Pour définir la notion de médiation culturelle, B. Dufrêne et M. Gellereau distinguent deux métaphores fondatrices : la médiation comme passage et la médiation comme lien social. La métaphore de la médiation comme passage relève d'approches visant à mettre en place des méthodes d'accompagnement pour le néophyte (Caillet, 1995). « Ce courant commence à mettre l'accent sur les aspects relatifs à la transmission de la culture, les organisations chargées de la diffuser et les techniques de communication qui y sont mises en œuvre » (Dufrêne et Gellereau, 2001 : 236). Dans cette perspective, c'est donc à partir d'un questionnement sur les

modalités de transmission de la culture que l'on vient interroger les techniques de communication (les outils et stratégies employés pour réaliser cette transmission).

La métaphore de la médiation comme lien social découle de la précédente, tout en mettant davantage l'accent sur l'idée de production de lien social dans la transmission de la culture :

À travers la gamme des médiations culturelles - écrivent B. Dufrêne et M. Gellereau - ce sont les conceptions du lien social et des finalités de l'action culturelle qui sont en jeu : acculturation à de nouvelles formes d'expression, création d'une identité pour les projets porteurs d'enjeux symboliques forts, régulation sociale, conception consumériste, etc. (2004b : 201).

Dans l'éventail des travaux portant sur la médiation comme lien social, nombreux sont ceux qui abordent la problématique de l'espace public et de la construction d'un monde de références partagées¹²⁶. Il s'agit alors d'analyser les médiations symboliques comme un principe transcendant dans la construction du sens collectif. Selon Louis Quéré, la compréhension réciproque des sujets sociaux requiert la médiation symbolique d'un « tiers symbolisant » : « le pôle extérieur d'un neutre, qui, n'étant ni (pour) l'un, ni (pour) l'autre, et occupant une position de référence possible pour l'un et l'autre, les conjoint dans leurs différences » (1982 : 32-33)

Le point central que nous retiendrons de ce deuxième faisceau de problématisation de la notion de médiation est l'idée que la transmission du patrimoine culturel sur le Web constitue une situation d'interaction médiatisée qui contribue à créer du lien social et qui construit du sens en intégrant les objets patrimoniaux dans un système de références symboliques partagées.

1.2.3 Le site Internet comme dispositif technosémiotique

Les remarques précédentes ont fait apparaître que la notion de médiation peut servir de pivot pour penser l'articulation entre les dimensions techniques

¹²⁶ Dans le champ de la médiation culturelle, on pense notamment aux travaux de Bernard Lamizet (*La médiation culturelle*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999) et de Jean Caune (*Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999).

et symboliques du site Internet comme média de transmission du patrimoine culturel. « L'idée de médiation » souligne Y. Jeanneret, « permet de considérer un tiers qui est à la fois nourri de social, par le geste médiateur qu'il incarne et l'implication de communication qu'il porte, et ancré dans la matérialité d'une situation et d'un complexe d'objets » (2008 : 165).

Nous allons poursuivre dans cette direction en travaillant à partir du concept de *dispositif de médiation*, qui permet de penser l'agencement de « réalités d'ordres différents — technique bien sûr, mais aussi humain, social, économique — et à explorer les voies de leur mise en relation » (Fichez, 1996 : 137). Y. Jeanneret résume bien cette idée dans le passage suivant :

tout dispositif médiatique est la construction complexe d'un objet de nature symbolique et sociale : un objet immédiatement complexe reposant sur des supports matériels, mais supposant des formes autres que de nature purement technique (2007 : 111).

En analysant les sites web patrimoniaux comme des dispositifs de médiation, nous cherchons à saisir en un seul geste (1) la dimension matérielle, technique, logistique de la médiation, et (2) sa dimension sociale, symbolique et interprétative. Pour articuler ces dimensions, certains auteurs parlent de *dispositif technosémiotique* (Davallon, Jeanneret), d'autres de *dispositif techno-sémiopragmatique* (Peraya) :

les dispositifs de communication articulent trois instances que l'on ne peut réellement isoler sauf pour mieux en analyser les interactions : le sémiotique, le social et le technique [...]. C'est pour rendre compte de cette articulation propre à l'approche des sciences de la communication que nous avons développé progressivement le concept de dispositif techno-sémiopragmatique (TPS), défini comme l'ensemble des interactions entre ces trois univers : une technologie, un système de relations — un cadre technosocial selon l'expression de Flichy — et un système de représentations — de l'ordre du sémiocognitif (Peraya, 1999 : 154).

La notion de médiation nous permet donc d'articuler les dimensions techniques et socio-symboliques de la communication du patrimoine. Cette notion nous sert aussi de point d'entrée dans la problématique du changement introduit par un nouvel environnement technique dans les pratiques de mise en valeur du patrimoine culturel.

II – Mise en valeur et circulation du patrimoine photographique sur le Web

La question centrale qui nous occupe est celle du rapport entre changements techniques et évolutions des pratiques de mise en valeur du patrimoine photographique : qu'est-ce que le Web change du point de vue de l'accès aux collections photographiques des institutions patrimoniales ? L'arrivée du site web comme nouveau média de communication se traduit-elle par de nouveaux modes de valorisation des fonds photographiques patrimoniaux ?

La perspective que nous adoptons consiste à articuler, autour de la notion de médiation, une problématique de la valorisation du patrimoine et une problématique de la circulation médiatique des objets culturels.

Pour aborder du point de vue de la médiation la question du rapport entre changements techniques et évolutions des pratiques de mise en valeur du patrimoine photographique, nous pouvons nous appuyer sur les remarques de la partie précédente montrant que les processus de médiation (techniques, symboliques, sociaux) en jeu dans la communication du patrimoine configurent notre manière de penser et d'entrer en relation avec les objets patrimoniaux.

Comment aborder alors la question du changement technique dans ce contexte ? Que se passe-t-il lorsqu'un élément du dispositif de médiation tel que nous l'avons décrit est modifié ? Si les conditions techniques de la médiation sont transformées (le procédé de reproduction des fonds photographique, le support matériel d'inscription des images, les moyens de communication et de mise en circulation des fonds numérisés), peut-on observer par voie de conséquence des transformations dans les pratiques de mise en valeur du patrimoine (nouvelles stratégies institutionnelles de médiation, nouvelles modalités de représentation et de construction du sens du patrimoine, nouvelles formes d'interaction entre objets patrimoniaux, publics et institutions patrimoniales) ?

Après avoir fait un état de la question et abordé le sujet du déterminisme technique, nous présenterons les deux axes d'analyse qui nous ont servi à examiner

les processus de médiation des fonds photographiques sur les sites Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* : l'un centré sur les spécificités du mode de représentation et de circulation des fonds photographiques introduites par le Web, et l'autre centré sur les particularités du mode d'interaction entre objets patrimoniaux, publics et institutions patrimoniales sur le Web.

II.1 La communication du patrimoine : un processus non-linéaire

Dans un premier temps, nous allons nous demander comment lier la question de la mise en valeur des fonds photographiques sur le Web avec celle de la circulation médiatique des objets culturels. Nous verrons que la lecture des travaux d'Y. Jeanneret sur la circulation sociale des formes culturelles nous invite à penser la mise en communication du patrimoine et sa mise en valeur comme une activité productive : non pas un passage linéaire d'un état de choses à un autre, mais la production d'un supplément. Ou, selon les mots de J. Davallon au sujet de la médiation :

une action impliquant une transformation de la situation et du dispositif communicationnel, et non une simple interaction entre éléments déjà constitués et encore moins une circulation d'un élément d'un pôle à un autre (2004a : 43).

II.1.1 L'approche de la « trivialité » : la circulation sociale des êtres culturels comme activité productive et structurante

La réflexion d'Y. Jeanneret sur ce qu'il nomme « la trivialité des êtres culturels » apporte un éclairage intéressant pour construire notre problématique. Par le concept de *trivialité*, Y. Jeanneret ne cherche pas à saisir le banal (ce qui, circulant largement dans la société, tend à être dévalorisé) mais plutôt la manière dont les objets et les représentations se transforment en traversant les espaces sociaux. À partir du terme latin *trivium*, ou carrefour, l'auteur cherche à « se représenter la

circulation des idées et des objets comme une sorte de cheminement des êtres culturels à travers les carrefours de la vie sociale » (2008 : 14).

Ce faisant, il engage un point de vue sur l'activité de communication elle-même : les objets culturels ont une historicité et un mode d'existence sociale, et leur circulation (leur communication) est une « *activité sociale productive et structurante* » (2008 : 57).

Chargée d'un pouvoir transformateur, la communication est envisagée comme une composante structurante du social, comme « une activité qui ne se borne pas à transmettre du social déjà existant, mais qui en engendre » (2008 : 17). Y. Jeanneret évoque (au sens positif) la notion d'*altération* pour désigner « le processus qui veut qu'en se déplaçant dans la société les idées et les textes ne cessent de se transformer » (2008 : 87). Cette vision de la communication n'est pas sans rappeler celle de J. Carey lorsqu'il écrit que « la communication est un processus symbolique par lequel la réalité est produite, maintenue, réparée et transformée » (1983 : 23).

Les analyses d'Y. Jeanneret sur la trivialité des êtres culturels nous font entrevoir que la mise en circulation du patrimoine relève d'une activité productive et structurante, qui inscrit ces objets dans « des espaces de pratique signifiante nouveaux » (Jeanneret, 2007 : 18). Ces remarques rejoignent un ensemble de réflexions menées sur la notion de médiation, montrant que les processus de médiation impliquent toujours une transformation des objets transmis. « *Médiation* : les médias ont une épaisseur, qui fait que ce qu'ils produisent n'est jamais le simple transport de ce qu'ils reçoivent » écrit par exemple Y. Jeanneret (2007 : 63). A. Hennion rejoint cette idée en expliquant que :

Parler de médiation, même si c'est à partir de conceptions diverses, c'est toujours rompre avec l'idée d'une chaîne [...]. C'est à l'inverse insister sur l'idée qu'il n'y a pas de passage sans transformation. L'acte même qui fait passer fait partie de la transmission (2004 : 30).

Il ne s'agit pas d'« une simple interaction entre éléments déjà constitués et encore moins une circulation d'un élément d'un pôle à un autre » (Davallon, 2004a : 43). Dans le même ordre d'idée, le terme *transmédiation* permet de saisir, du point de vue du médium, un processus de transfert médiatique qui produit des effets de sens,

chaque médium portant en lui les conditions d'un système de significations qui lui est propre.

Cette perspective nous éclaire sur le rôle transformateur des médiations dans la circulation des objets patrimoniaux sur le Web : on cherchera à déterminer comment celui-ci, en tant que nouvel espace médiatique, peut engendrer de nouvelles pratiques et stratégies de valorisation du patrimoine photographique, qui elles-mêmes configurent un mode de représentation des fonds photographiques et un mode d'interaction avec ces objets. Notre approche se distingue toutefois de celle d'Y. Jeanneret en ce que nous n'abordons pas ce processus du point de vue des notions d'information et de document, mais du point de vue des notions de patrimoine et de transmission patrimoniale.

Pour poursuivre la réflexion en cette direction, nous allons à présent nous arrêter sur cette notion de transmission patrimoniale, à laquelle nous nous intéressons du point de vue la diffusion du patrimoine sur Internet. Comment articuler ces deux notions de *transmission* et de *diffusion* dans le cadre d'une problématique mêlant valorisation et circulation médiatique du patrimoine photographique sur le Web ?

II.1.2 Circulation, diffusion et transmission du patrimoine : la communication comme opérateur de construction mémorielle

Si en tant qu'héritage et que bien collectif, « le fondement même du patrimoine réside dans la transmission » (Hartog, 2003 : 166), il nous faut souligner que le terme de transmission ne revêt pas le même sens dans le domaine du patrimoine et dans celui de la communication électronique, tous deux croisés dans notre objet d'étude. Pour penser la relation entre ces termes, prenons comme point de départ la notion de transmission, qui semble englober celle de diffusion. Son ambiguïté tient à la coexistence de deux dimensions dans un même terme : une dimension spatiale (étymologiquement le latin *transmissio* signifie « trajet, traversée, passage ») et une dimension temporelle.

Lorsqu'on parle de « transmission du patrimoine », on évoque généralement la dimension temporelle de la notion : le legs d'un héritage historique, la passation

de traditions, des logiques mémorielles qui s'inscrivent dans une dynamique de succession. Cette acception rejoint à maints égards le sens génétique de la notion (passage de caractères biologique à la descendance). Dans cette perspective, la transmission du patrimoine désigne la conservation, la pérennisation d'un corpus d'objets (matériels ou immatériels) pour les générations à venir.

La transmission au sens d'un déplacement dans l'espace est liée, dans le sens moderne du terme, à une conception ingénieriale de la communication. Elle s'inspire du « modèle du télégraphe » (Winkin, 1981) et met l'accent sur le dispositif technique comme vecteur d'une dynamique spatiale de diffusion de l'information. Appliquée aux processus de communication médiatique, cette acception du terme « transmission » est porteuse d'une dimension sociale : propager dans la société, divulguer, faire connaître des richesses culturelles qui, dans la société démocratique, appartiennent à tous (on retrouve ici l'étymologie du terme « diffusion », ou « action de répandre »). La « diffusion culturelle » désigne ainsi un processus de mise en accès de la culture via différents dispositifs de médiation et de médiatisation dans un but d'accessibilité et de démocratisation culturelle.

Nous proposons ici un type de découpage entre les notions de transmission et de diffusion qui correspond à notre problématique centrée sur la communication du patrimoine culturel. Si d'autres auteurs ont envisagé ce découpage d'une manière différente, on note qu'il reste généralement structuré par la polarisation entre dimensions temporelle et dimension spatiale de la communication.

Dans ses travaux sur la communication en tant qu'activité culturelle (*Culture as communication*, 1989) J. Carey distingue par exemple une conception *rituelle* de la communication, qui caractérise la création et la passation de valeur socio-symbolique dans le temps (construction et reproduction d'un monde culturel signifiant et ordonné) et une conception de la communication comme *transmission*, qui s'applique aux techniques de mise en circulation des biens, des personnes ou des messages dans l'espace.

En établissant cette polarisation spatio-temporelle, J. Carey s'appuie sur les travaux du canadien Harold Innis. Selon H. Innis, tout média de communication est structuré par un biais temporel ou spatial (par exemple, un média léger et facilement

transportable comme le papyrus favorise l'administration des territoires à distance, mais sa durée de conservation est relativement faible, comparée à la pierre, qui traversera les siècles mais n'est pas propice au transport sur de longues distances). Pour H. Innis, les médias dominants d'une époque créent un biais qui structure l'organisation des sociétés et du pouvoir politique : d'un côté, l'oralité favorise la dimension temporelle (maintien de la tradition, logiques mémorielles) et le pouvoir religieux, tandis que les techniques d'écriture et d'impression favorisent la dimension spatiale (contrôle du territoire, souci du temps présent) et le pouvoir séculaire de l'État¹²⁷.

Revenons maintenant à la question que nous avons posée plus haut : si le fondement du patrimoine réside dans sa transmission, quelle place accorder aux nouveaux médias de communication (en particulier les sites web) dans cette transmission ? À la lumière des remarques précédentes, nous sommes invitée à penser que la communication du patrimoine sur Web n'opère pas simplement une circulation des objets au présent dans l'espace de la société, mais qu'elle intervient aussi dans la construction de la mémoire patrimoniale elle-même.

Comme nous l'avons vu au chapitre 2, le patrimoine culturel n'est pas une entité dont les contours et le sens sont fixés une fois pour toute et qu'il s'agirait

¹²⁷ Les travaux d'H. Innis ont inspiré de nombreuses recherches sur ce qu'Y. Jeanneret nomme les « *effets topologiques* » des médias, « relatifs aux modifications des coordonnées physiques de la communication en particulier sa spatialité et sa temporalité » (2007 : 127). Dans le cas d'Internet, la dimension spatiale du réseau s'incarne dans la métaphore de la navigation (orientation, déplacement dans un espace réticulaire) (Pera, 1999). On parle de *cyberespace* pour évoquer le type de spatialité propre au Web. Selon P. Musso, « le cyberespace, identifié à un espace fait uniquement de réseaux, est caractérisé par l'interconnexion sans fin. En effet, ce territoire n'a pas de topographie, mais uniquement une topologie. Si le cyberespace fait allusion au territoire, il est en fait, un espace sans histoire, un espace non territorialisé » (2000 : 34). La temporalité du réseau Internet se caractérise quant à elle par une perception de la *vitesse* de l'acte de communication : immédiateté, « temps réel », éphémérité sont les maîtres mots (Wolton, 2000). J. Rifkin évoque le « rythme effréné d'une culture hyperréelle qui compte la durée en nanosecondes réduit l'horizon temporel des individus et de la société à la dimension de l'instant présent » (2005 : 251). S'il s'incarne de manière prononcée dans l'expérience médiatique offerte par le Web, cet *hyperprésent* doit être replacé plus largement dans une idéologie du présent ou *présentisme*, diagnostiquée par de nombreux analystes de la société contemporaine (Augé in Bessis, 2005 ; Hartog : 2003).

de transmettre de manière linéaire pour le faire connaître et le conserver à l'identique ; on construit une représentation du passé à travers la sélection, la mise en scène et l'interprétation des objets patrimoniaux que l'on met en accès sur le Web.

J. Davallon (2006) a insisté sur l'idée que la transmission du patrimoine n'est pas un processus linéaire du passé vers le présent : c'est à partir du présent que le patrimoine instaure un rapport au passé. Reprenant le mot de G. Lenclud (lui-même inspiré des travaux de Jean Pouillon), il parle de « filiation inversée » pour exprimer l'idée que le patrimoine est une *construction* d'un type de rapport au passé ; la tradition est, selon les mots de G. Lenclud, « un procès de reconnaissance de paternité »¹²⁸. Dès lors, il convient d'« abandonn[er] pour de bon le schéma d'une transmission linéaire qui va de ceux qui ont produit celui-ci vers nous qui en sommes les héritiers, pour nous demander quel genre de rapport au passé et au présent le patrimoine instaure » (Davallon, 2006 : 91).

Au terme de cette réflexion, on peut observer que les deux faisceaux de notre problématique (la question de la valorisation patrimoniale et de la circulation médiatique des formes culturelles) se rejoignent autour de l'idée que la mise en accès du patrimoine photographique sur le Web n'est pas une simple opération de passage d'un espace de pratique et de signification à un autre, mais que les médiations en jeu produisent du social et du sens :

- en nous appuyant sur la perspective de la trivialité des êtres culturels, nous avons fait apparaître que la circulation sociale et médiatique du patrimoine est une activité productive et structurante ;
- en réfléchissant au rapport entre transmission et diffusion du point de vue de la communication du patrimoine culturel, nous avons montré que celle-ci n'opère pas seulement du point de vue de la circulation des objets dans l'espace social,

¹²⁸ M. Halbwachs a bien expliqué comment « les cadres collectifs de la mémoire [...] sont] les instruments dont la mémoire collective se sert pour recomposer une image du passé qui s'accorde à chaque époque avec les pensées dominantes de la société » (1994 [1925] : viii). Cette reconstruction de l'image du passé en fonction du point de vue du présent a été maintes fois documentée. Dans l'ouvrage *The past is a foreign country*, David Lowenthal a par exemple étudié les rapports entre histoire et fiction dans la construction d'une représentation du passé (il décrit la transformation de fictions du passé en faits « authentiques » dans le présent).

mais aussi du point de vue de la construction d'une représentation du passé à partir du présent (c'est-à-dire comme opération de construction mémorielle).

Partant de là, revenons au cœur notre problématique : quelles sont les spécificités du Web en tant que dispositif de médiation du patrimoine ? Qu'est-ce qui, dans ce qui est produit par la mise en valeur du patrimoine photographique sur le Web, est spécifique à ce nouvel outil de communication ? Est-ce que le contexte technique de la communication sur le Web produit des formes de représentation et d'interaction sociale inédites autour du patrimoine photographiques ?

II.2 La problématique du changement technique dans le champ de la culture et de la communication

Nous allons à présent nous interroger sur la manière d'analyser le changement technique et ses effets sur les pratiques de valorisation du patrimoine. De nombreux auteurs se sont penchés sur la question du rapport entre changements techniques des moyens de communication et changements des pratiques sociales et culturelles.

Nous avons par exemple évoqué plus haut les travaux de L. Quéré sur la médiation symbolique et le « tiers symbolisant ». Dans son ouvrage *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication* (1982), il se donne comme projet d'analyser les modifications subies par une société « lorsque se transforme la structure de ses possibilités, symboliques et techniques, de communication » (1982 : 9). Son questionnement est le suivant : « comment s'articulent médiations symboliques et médiations techniques de la communication ? Comment leurs évolutions respectives interagissent-elles ? » (1982 : 9). L. Quéré met au centre de son analyse le rapport entre techniques de communication et évolution des structures symboliques qui fondent un espace de compréhension commun dans la société¹²⁹.

D'autres auteurs comme Paul Beaud (1984) ont plutôt cherché à montrer les effets de l'évolution des techniques de communication sur la structuration des

¹²⁹ Son argumentation consiste à montrer que dans le système culturel actuel, « les techniques de communication ont pris le relais des médiations symboliques antérieures » (Quéré, 1982 : 56).

rapports sociaux. Il s'agit plus particulièrement dans ce cas de saisir les effets des nouveaux médias sur les rapports entre classes sociales, autrement dit de déceler « une organisation des rapports sociaux s'appuyant sur le technique et une organisation de leur représentation fondée sur des codes symboliques » (Beaud, 1984 : 182).

Pour notre part, nous cherchons à savoir si, en tant que nouveau média de communication, le site web introduit de nouveaux modes de valorisation et de circulation des fonds photographiques patrimoniaux.

Dans le *Dictionnaire critique de la communication* (Sfez, 1993), Dorine Bregman et Jean-Louis Missika distinguent un « paradigme technologique » parmi les différents courants de recherche en communication. Ils associent à ce paradigme technologique un ensemble de travaux analysant « l'impact de nouvelles technologies de l'information sur la pensée, les institutions, les groupes, les échanges, en bref l'organisation sociale » (Bregman et Missika *in* Sfez : 1001).

La prémisse théorique commune qui sous-tend ces différents travaux consiste à postuler que les médias de communication (et au sens large, tout support d'inscription matériel) ne sont pas neutres (ils n'agissent pas comme simple support de diffusion), mais qu'ils ont au contraire un effet structurant sur la configuration et le sens des messages qu'ils transmettent (et plus largement, sur l'organisation sociale et les modes de pensée). Un certain nombre de ces travaux est toutefois critiqué pour adopter une position déterministe (faisant du changement technique la cause linéaire et mécanique du changement social). Nous discuterons cette critique après avoir montré ce qu'un état de la question apporte à notre propre problématique.

II.2.1 La contribution fondatrice de M. McLuhan et H. Innis

Les travaux de M. McLuhan et H. Innis constituent un point de départ intéressant pour entrer dans cette problématique du changement technique et de ses effets sur la culture et la société. Tout deux font figure de pionniers pour avoir placé au centre de leurs préoccupations le rapport entre médias de communication et transformations de la société dans son ensemble.

Le canadien M. McLuhan est un des précurseurs de la pensée des médias de masse comme facteur de transformation sociale. Faisant des médias le facteur déterminant de la vie sociale et psychologique, il adopte une posture radicale et critiquée par de nombreux analystes, mais ses travaux novateurs pour l'époque continuent d'inspirer la recherche dans ce domaine et de susciter de nombreux commentaires. Comme le souligne G. Tremblay :

Jusqu'aux années 1960, les chercheurs ne s'intéressaient guère qu'aux effets spécifiques de différents types de messages (à des fins de propagande ou de publicité) et le débat public sur les médias était obnubilé par la moralité des programmes. Les ouvrages de McLuhan sont venus à point nommé rappeler l'importance des techniques de diffusion et des réseaux de transmission (2008 : § 12).

Selon M. McLuhan, les médias de communication sont l'agent principal de transformation de l'individu et de la société (et plus largement de tous les aspects de la vie). Il fait du médium le seul facteur véritablement déterminant du processus de la communication (c'est le sens de l'aphorisme « the medium is the message »), voire le déterminant exclusif de l'évolution socio-culturelle dans son ensemble. L'auteur distingue dans l'histoire de l'humanité trois médias dominants qui ont structuré les formes de la civilisation : l'oralité, l'imprimerie et l'électricité. Son point de vue est que la culture de l'imprimé (qu'il nomme la *galaxie Gutenberg*) est aujourd'hui mise à mal par la culture des médias électroniques (initiée par le télégraphe et la radio, mais surtout engendrée par la télévision)¹³⁰.

¹³⁰ M. McLuhan place au cœur de sa définition des médias un principe sensoriel : il conçoit les médias comme des extensions de nos organes perceptifs. Le sous-titre de son ouvrage *Pour comprendre les médias* est « Les prolongements technologiques de l'homme ». On peut ici tracer un lien avec la manière dont l'anthropologue des techniques A. Leroi-Gourhan décrit les objets techniques comme une externalisation des fonctions du corps. Comme le marteau est une extension de la main, il décrit la photographie comme une extension de l'œil et les flux électriques qui transitent par les médias électroniques comme des extensions de la pensée. Chaque média construit selon lui un mode d'organisation de l'expérience perceptive et un mode de structuration de la pensée. Partant de là, M. McLuhan dresse une typologie des médias : d'un côté les médias chauds (*hot*) qui sont riches en information et engagent plusieurs sens, et de l'autre les médias froids (*cool*) qui n'engagent qu'un seul sens, présentent une information faiblement définie et sollicitent la participation du récepteur pour reconstituer le message (difficile à fonder, cette théorie de la perception constitue la partie la plus controversée de l'œuvre de M. McLuhan).

Source d'inspiration pour M. McLuhan, son compatriote et prédécesseur H. Innis a lui aussi envisagé l'innovation technologique (et plus particulièrement l'innovation en termes de techniques de communication) comme la principale source du changement social, dans une approche toutefois plus nuancée.

Réfléchissant aux conditions de stabilité des civilisations (notamment la création et le maintien des empires), H. Innis s'est d'abord intéressé aux médias de communication comme outils au service de l'administration politique des territoires. Il en a tiré une analyse des formes d'inscription symbolique du pouvoir et des modes de circulation du savoir (de l'usage de l'argile et des tablettes cunéiformes par la civilisation sumérienne à l'imprimerie moderne, en passant par l'utilisation de la pierre, du papyrus, et du codex).

Comme nous l'avons évoqué précédemment, les médias de communication dominants d'une époque tendent selon lui à créer un biais temporel ou spatial dans la société. Ses travaux montrent le déclin de la tradition orale et la prédominance de l'organisation spatiale des sociétés modernes, menaçant selon lui les conditions de leur pérennité.

L'originalité des travaux de ces deux auteurs est qu'ils ont tous deux mis les médias de communication au centre d'une histoire des civilisations. Mais à partir de prémisses voisines, ils tirent des conclusions différentes sur les effets produits par le changement technique dans les médias. Dans un article comparant l'apport de chacun d'entre eux à cette problématique, l'américain J. Carey (1968) a souligné que M. McLuhan s'est intéressé à l'impact des médias de communication sur l'organisation de la perception, de l'expérience sensorielle et de la connaissance du monde, tandis qu'H. Innis était davantage préoccupé par les effets du développement des médias de communication sur l'organisation des structures sociales, politiques et institutionnelles (et par extension, sur les formes culturelles, dérivées selon lui des formes d'organisation sociale). De plus, M. McLuhan a centré son travail sur les *transformations* de la société liées à de nouveaux médias, alors qu'H. Innis était davantage préoccupé par la *stabilité* et les conditions de pérennité des sociétés (Tremblay, 2008).

Les travaux de J. Carey s'inscrivent au prolongement de ceux d'H. Innis et de M. McLuhan (il s'appuie en particulier sur les conclusions d'H. Innis et loue la fécondité de la pensée de M. McLuhan tout en lui reprochant certains de ses raccourcis logiques). Dans *Culture as Communication. Essays on Media and Society* (1989), il questionne lui aussi les effets sociaux des changements des moyens et formes de communication. Adoptant une perspective culturaliste (nourrie par les travaux de Raymond Williams et Clifford Geertz), il met l'accent sur les formes symboliques et rituelles de la communication (plus précisément le rapport entre formes expressives et ordre social) pour penser l'articulation entre technologie et culture.

Le dernier chapitre de *Culture as Communication* intitulé « Technology and Ideology. The Case of the Telegraph », est consacré aux changements sociaux et commerciaux entraînés par l'invention du télégraphe. J. Carey y montre notamment que le « modèle du télégraphe » a fondé une nouvelle façon de penser la communication : la conception de la communication comme *transmission* aurait supplanté la conception de la communication comme *rituel*.

Dans les travaux de ces trois auteurs, nous avons remarqué que le médium de l'écriture est présenté comme un cas exemplaire pour travailler la question des effets culturels et sociaux de l'évolution des supports et techniques de communication (en particulier le passage d'une culture orale à une culture écrite et l'invention de l'imprimerie)¹³¹. Si c'est le cas de l'image (en particulier photographique) qui nous intéresse, un regard sur les travaux consacrés au médium de l'écriture peut nous permettre de dégager des pistes pour avancer dans l'étude de notre propre objet de recherche.

¹³¹ Selon J. Carey c'est une réflexion sur la rencontre entre la culture orale des peuples autochtones de l'Amérique du Nord et la culture écrite des colons qui a amené H. Innis à questionner le rôle des médias dans la formation des empires.

II.2.2 La transformation des dispositifs matériels de transmission de la culture et ses effets : le cas de l'écriture

L'étude de l'invention et des transformations de l'écrit tend à servir de point de référence pour penser les transformations ultérieures des dispositifs matériels de transmission de la culture. Les perspectives de l'anthropologie et de l'histoire du livre sont particulièrement éclairantes de ce point de vue.

L'anthropologue Jack Goody a proposé une étude approfondie des transformations de l'organisation sociale liées au passage de l'oralité à l'écriture. Dans *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines* (1986), il montre que le médium de l'écriture joue un rôle décisif sur la structuration des formes de la religion, de l'économie, du système politique et du droit. Il explique par exemple comment par le recensement et la taxation, l'écriture a favorisé le développement des États bureaucratiques et le contrôle de la population. Partant du médium de l'écriture, J. Goody s'est intéressé plus largement aux développements des moyens de communication pour montrer leurs effets sur les institutions sociales.

Dans une perspective centrée non plus sur l'influence de l'écriture dans l'organisation sociale, mais sur les usages sociaux de l'écriture et l'histoire du livre, Donald F. McKenzie et Roger Chartier ont apporté une contribution importante à l'étude du rapport entre supports matériels d'inscription des traces et formes culturelles. En prenant comme point de départ l'idée que le médium n'est jamais sans effet sur le message lui-même, ils ont décrit comment le passage du texte d'une forme matérielle et éditoriale à l'autre peut « transformer, séparément ou à la fois, l'assise sociale et culturelle du public, les usages du texte et les interprétations qui en sont possibles » (Chartier *in* McKenzie, 1991 : 14).

Pour s'en tenir à l'écrit imprimé, le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques, sont investis d'une « fonction expressive » et portent la construction de la signification. [...] L'imposition comme l'appropriation du sens d'un texte sont donc dépendantes des formes matérielles dont les modalités et les agencements, longtemps tenus pour insignifiants, délimitent les compréhensions voulues ou possibles. « Forms affect meaning » : contre toutes les définitions uniquement sémantiques des textes, McKenzie rappelle avec force

la valeur symbolique des signes et des matérialités (Chartier *in* McKenzie, 1991 : 6-7).

On peut dégager de ces remarques deux pistes de réflexion : d'une part avec J. Goody, l'idée que l'écriture comme technique d'inscription et de communication contribue à organiser la vie sociale, et d'autre part avec D. F. McKenzie et R. Chartier l'idée que lorsque se modifient les conditions d'inscription et le cadre matériel de présentation du texte, son statut et ses conditions de réception s'en trouvent transformés.

Les conclusions que nous pouvons tirer des travaux de D. F. McKenzie et R. Chartier semblent plus proches de notre questionnement : elles nous amènent à envisager que le site Internet, en tant que nouveau cadre matériel de mise en forme et de représentation des fonds photographiques, pourrait avoir des effets sur le statut des objets patrimoniaux, sur leurs usages et sur la manière d'en construire la signification.

Mais les analyses de J. Goody, cherchant à saisir de manière plus large des effets d'une nouvelle technique symbolique sur la société dans son ensemble, présentent également un intérêt dans la discussion sur le déterminisme technique. En affirmant que le développement d'une nouvelle technique de communication produit des *effets* sociaux, ne fait-on pas l'erreur de faire du changement technique la cause mécanique d'un changement social ? Nous allons voir quelle réponse J. Goody apporte à cette question.

II.2.3 La critique du déterminisme technique

H. Innis et M. McLuhan sont généralement critiqués pour leur déterminisme technique, c'est-à-dire leur façon de penser le changement technique comme la principale source de l'évolution historique et du changement social. M. McLuhan en particulier tisse un lien fondamental entre révolution technique et révolution de la civilisation. « Les facteurs sociaux, économiques, culturels ou politiques, lorsqu'ils sont évoqués, n'ont jamais qu'une importance secondaire face à la surdétermination technique » (Tremblay, 2008 : § 12). S'il se montre plus attentif à la complexité des facteurs en jeu, H. Innis subordonne néanmoins les autres données à la dimension

technique. Par ailleurs il n'accorde pas véritablement de place à la question des stratégies d'acteurs et des conflits sociaux (Carey, 1968).

Selon C. Welger-Barboza, « la problématique des effets s'appuie prioritairement sur les potentialités des outils techniques » et « institue ainsi la technique comme dispositif central des mutations » (2001 : 10-11). Est-ce à dire que cette problématique est biaisée ? Ne serait-il pas possible d'étudier les effets d'une mutation technique tout en prenant en compte la « multiplicité de facteurs économiques, sociaux, politiques, institutionnels, propres au domaine envisagé » (*ibid.* : 11) ?

Réfléchissant à la question du déterminisme technique dans son analyse de l'écriture comme facteur de transformation de l'organisation sociale, J. Goody s'est interrogé sur le sens d'une phrase telle que « l'introduction de l'écriture a eu d'importants *effets* [je souligne] sur les domaines politiques, économiques, religieux » :

Je n'entends nullement par là privilégier une séquence causale relevant d'un déterminisme technologique simple. Il y a trop de remous et de courants divers dans les affaires humaines pour qu'on ait le droit de s'en tenir à une explication unilinéaire et unicausale. D'un autre côté, il y a une voie médiane entre choisir une cause unique et rejeter toute explication causale, entre noyer tout dans la causalité structurale ou la cohérence fonctionnelle et isoler un unique facteur matériel comme cause dominante ou même déterminante ; reste ouvert tout le champ des faisceaux de causes convergentes, des mécanismes d'action en retour, des moyens d'évaluer le poids relatif d'une pluralité de causes (1979 [1977] : 48-49).

De la même façon, lorsque R. Williams (1981) parle d'« effets sociaux » des changements techniques sur la société, il montre par exemple que l'invention de l'imprimerie a eu un impact sur l'institutionnalisation de certaines hiérarchies sociales, mais ne fait pas de l'invention de l'imprimerie l'unique cause directe et mécanique de l'instauration de ces hiérarchies. Il intègre le changement technique dans un contexte plus large (institutionnel, politique, économique, etc.) qui en est la condition, tout en montrant comment ce contexte est lui-même travaillé par l'innovation technique.

Dans cette perspective, on peut donc s'orienter vers une problématique des effets de la technique sans nécessairement adopter une perspective déterministe. On cherchera alors à déterminer si le nouveau contexte technique qui sous-tend la communication du patrimoine sur le Web se traduit par de nouvelles pratiques de mise en valeur du patrimoine.

Il est toutefois important de replacer le changement technique dans un ensemble complexe d'autres facteurs (politiques, sociaux, économiques, institutionnels) qui contribuent également à structurer les pratiques de médiation du patrimoine. Il faut aussi garder en tête que si le site Internet comme dispositif technique organise les conditions d'un mode d'existence et d'interprétation du patrimoine photographique, il ne *contient* pas le sens des objets : le patrimoine ne prend sens que dans un réseau de valeurs et dans un univers de pratiques, à l'intérieur desquels les dispositifs médiatiques sont actualisés (Tardy *et al.*, 2007 : 172).

Nous allons préciser maintenant les axes d'analyse qui vont nous permettre de saisir, dans l'activité productive et structurante des médiations du patrimoine photographique sur le Web, ce qui est nouveau et spécifique au site Internet en tant que dispositif de communication du patrimoine.

II.3 Nouveaux outils de médiation, nouvelles pratiques de médiation ?

On peut supposer que si le Web établit de nouvelles conditions de médiation des fonds photographiques, les pratiques des institutions patrimoniales ne font pas table rase des anciens modes de faire, et se construisent par l'assemblage d'anciens et de nouveaux dispositifs de médiation. Examinons plus en détail cette hypothèse au travers des notions d'intermédiation et de remédiation, qui visent à saisir comment un nouveau média intègre et réutilise des formes médiatiques qui l'ont précédé.

II.3.1 Intermédiations, remédiations : figures de la transformation et de la permanence

On parle d'*intermédiarité* ou de *remédiation*¹³² pour qualifier la relation qu'entretient un média avec les médias qui l'ont précédé : « le contenu d'un médium est toujours un autre médium » écrivait M. McLuhan. La question intermédiaire est un motif central de toute histoire des médias, et au-delà de la rivalité entre anciens et nouveaux médias, leur coexistence suppose l'intégration d'un certain nombre de formes médiatiques anciennes dans les nouveaux dispositifs médiatiques.

On constate par exemple que pour décrire les formes de présentation de l'information dans les médias informatisés, on réutilise volontiers en l'adaptant un vocabulaire propre à des médias ou dispositifs plus anciens : la *page* Internet, qui rappelle de la page du livre ; les *expositions* virtuelles du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*, qui s'inspirent du modèle de l'exposition muséale ; ou encore les *visites guidées* virtuelles du site de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, qui tirent leur nom d'un dispositif de médiation traditionnel du secteur patrimonial et culturel (visite guidée d'une exposition, du centre historique d'une ville, d'un site archéologique, etc.).

Y. Jeanneret (2008) parle de « mémoire sociale des formes » pour qualifier ce type de transformations médiatiques qui gardent trace des formes passées. En prenant le cas des visites guidées virtuelles de la *Médiathèque* nous chercherons

¹³² Pour une analyse approfondie du concept de remédiation, on consultera J.D. Bolter et R. A. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

par exemple à déterminer si l'importation de ce vocabulaire traduit une mise en pratique des procédures de médiation propre à la visite guidée, ou si l'usage de ce terme est davantage métaphorique, en référence à une catégorie reconnue dans la sphère du patrimoine.

On peut ainsi considérer que les pratiques de valorisation du patrimoine photographique sur le Web se situent dans une *économie intermédiaire* (économie des rapports *entre* les médias), caractérisée par le fait qu'un média ne succède pas à un autre dans un rapport de domination exclusive, mais qu'on observe au contraire « un perpétuel échange entre les médias, qui se citent, s'exploitent, se détournent, se qualifient l'un l'autre » (Jeanneret, 2007 : 79).

II.3.2 Axes d'analyse : comment saisir la spécificité des formes de médiation du patrimoine photographique sur le Web ?

À partir de l'ensemble de ces remarques, nous allons maintenant dégager les axes d'analyse qui nous serviront à répondre à notre problématique à partir du cas des sites Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*.

Nous avons fait des découpages dans notre objet, privilégiant certaines pistes d'analyse et renonçant à d'autres. Y. Jeanneret a évoqué la difficulté à saisir l'ensemble des processus de médiation à l'œuvre dans la circulation médiatique de la culture :

Il n'est pas possible de rendre compte de façon exhaustive de toutes les médiations qui participent à l'institution du trivial. Il est donc nécessaire d'effectuer des découpages dans le flux des composites d'objets, de pratiques et de représentations et d'aborder ces fragments de pratiques avec un éclectisme méthodologique, rendu indispensable par l'hétérogénéité des processus et la diversité des enjeux (2008 : 234).

Nous avons donc identifié des phases de médiation et des nœuds de relations qui nous semblaient particulièrement riches pour saisir la dynamique de communication des fonds photographiques de la *Médiathèque* et de *BAC* sur le Web. Deux principaux axes d'analyse se sont dégagés :

- l'un, *diachronique*, visant à saisir les principales étapes de construction du dispositif de médiation en ligne (sélection des photographies, numérisation, définition de formats d'accès et de présentation – bases de données, expositions virtuelles, etc. -, édition des images et des textes sur les pages web, définition des conditions d'utilisation et de circulation des images) ;
- l'autre, *transversal*, cherchant à saisir dans les différentes étapes définies ci-dessus le type de stratégie mise en place par la *Médiathèque* et *BAC*.

Le premier axe (diachronique) distingue trois étapes, qui nous ont servi à découper les trois chapitres d'analyse des données (chapitre 5, 6 et 7) :

- numérisation (sélection des objets et réalisation de copies numériques assorties de métadonnées descriptives) ;
- édition sur le site web (définition de formats d'accès, organisation des contenus, mise en discours, mobilisation de figures du public) ;
- mise en circulation (définition de formes d'appropriation sociale, de modalités d'interaction, réutilisation et détournement de contenus).

Le second axe se déploie de manière transversale à ces trois étapes (numérisation, édition, circulation) pour saisir d'une part comment ces différentes opérations, conduites en fonction de stratégies propres à chaque institution, construisent un mode de représentation des fonds photographiques et un mode d'interaction avec ces objets, et pour saisir d'autre part quelles sont les caractéristiques de ces procédures de médiation qui sont nouvelles et spécifiques au Web. Pour travailler ce second axe, nous poserons deux séries de questions :

- l'une centrée sur la problématique du support d'inscription et de l'espace de circulation des objets photographiques :
 - o est-ce que la numérisation et la diffusion sur le Web produisent de nouveaux objets patrimoniaux (un *nouveau patrimoine*) ? Ou ne faut-il pas plutôt parler d'un nouveau régime de représentation des objets photographiques (un *nouveau cadre de représentation et d'interprétation* du patrimoine photographique) ?

- le Web comme nouvel espace de circulation des images rend-il le patrimoine photographique plus accessible ?
- l'autre centrée sur la question des interactions sociales entre institutions patrimoniales, publics et objets patrimoniaux¹³³ :
 - est-ce que l'on observe des procédures de médiation favorisant une diversification des publics ?
 - quelles représentations des publics les deux institutions construisent-elles ? Quelle image d'elles-mêmes cherchent-elles à construire à travers leur site Internet ?
 - quels programmes d'activité mettent-elles en place, en fonction de quelles figures du public ?
 - est-ce que l'on observe de nouvelles modalités de relation entre publics et objets patrimoniaux ? Entre institutions et publics ?
 - voit-on émerger de nouveaux rôles assignés aux publics ? De nouvelles figures du public ?
 - les sites Internet proposent-ils de nouvelles modalités d'appropriation des photographies ? Utilisent-ils des outils caractéristiques du Web 2.0 ?

La comparaison entre la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* nous permettra de repérer si des tendances communes se dégagent du point de vue de l'évolution de leurs pratiques de médiation. Étant donné que ces deux institutions s'inscrivent dans un contexte national différent, nous pourrions mesurer le rôle des éléments que nous avons dégagés au chapitre 1

¹³³ On peut considérer que les sites web patrimoniaux, en tant que dispositifs de médiation et de médiatisation du patrimoine, construisent :

- une représentation des *fonds photographiques* (nouveau support matériel d'inscription, inscription dans un réseau de discours et de représentations qui lui donnent sens) ;
- une représentation du *public* (identification des attentes et des besoins, projection d'un usager modèle) ;
- une représentation de l'*institution patrimoniale* (comme acteur de transmission patrimoniale) ;
- mais aussi une représentation de la *communication* elle-même (par exemple, conception de la médiation culturelle comme horizontale - d'une institution de savoir vers le public - ou circulaire - participation du public à la production de mémoire).

concernant les politiques publiques de chaque pays (orientations en termes de diffusion du patrimoine photographique sur le Web, critères de financement des projets de numérisation et de mise en ligne, mais aussi conceptions différentes du patrimoine et de la relation au public) sur la configuration et l'évolution de leur stratégies de valorisation des fonds photographiques.

Conclusion

En conclusion de cette partie de cadrage théorique, rappelons le parcours qui nous a amenée à formuler notre problématique et nos axes d'analyse. La perspective que nous avons adoptée consiste à nouer, autour de la question des processus de médiation des fonds photographiques en ligne, une problématique de la valorisation du patrimoine et une problématique de la circulation médiatique des objets culturels.

Dans le chapitre précédent (chapitre 2), nous avons présenté en détail les théories de la patrimonialisation et la manière dont nous les avons mobilisées pour concevoir le statut patrimonial des fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*. Nous en avons tiré un ensemble d'éléments d'analyse concernant :

- les caractéristiques des objets patrimoniaux en tant que corpus d'objets médiatisés ; notamment le fait que la construction du statut patrimonial ne relève pas d'un processus terminal, mais d'un réinvestissement périodique de sens en fonction du contexte de mise en valeur et d'interprétation des objets ;
- les spécificités de la photographie en tant que patrimoine : nous avons montré que ce médium d'inscription de la mémoire est en même temps un moyen de reproduction technique des objets patrimoniaux, et que récemment patrimonialisés, les fonds photographiques sont des matériaux attractifs du point de vue des politiques institutionnelles de numérisation et de mise en ligne sur le Web ;
- les spécificités du site Internet comme nouveau dispositif de communication et outil de valorisation des fonds photographiques : nous avons d'abord évoqué l'imaginaire d'Internet comme réseau technique de diffusion du savoir et de la culture, puis nous avons montré comment les sites Internet que nous étudions croisent des traits des archives numériques, de la bibliothèque virtuelle et du musée virtuel.

Dans le chapitre 3, nous avons amorcé la réflexion du point de vue de la circulation médiatique des objets culturels, en commençant par définir le site Internet comme un média, c'est-à dire comme un moyen de diffusion des fonds

photographiques, qui au-delà de la simple technique de transmission d'informations, inscrit les objets et les acteurs dans une relation sociale et dans un réseau de discours et de significations. Pour saisir en quoi le Web instaure de nouvelles conditions de transmission du patrimoine photographique, nous envisageons le problème sous l'angle de la médiation, autrement dit des formes et processus de construction d'un cadre de représentation et d'interprétation du patrimoine et de mise en relation entre les objets patrimoniaux et les acteurs.

Partant de l'idée que la mise en valeur et la mise en circulation des fonds photographiques est une activité productive et structurante, qui implique à la fois des médiations techniques, sociales et symboliques, nous nous sommes demandée si le nouveau contexte technique qui caractérise la communication sur le Web suscite de nouvelles pratiques de valorisation du patrimoine photographique de la part des institutions patrimoniales. Pour répondre à cette question, nous avons défini deux axes d'analyse :

- un premier axe *diachronique*, identifiant les principales étapes de construction du dispositif de médiation des fonds des photographiques en ligne (numérisation des fonds, édition des images et des textes d'accompagnement sur le site web, mise en circulation et partage de ces contenus) ;
- un second axe *transversal* à ces différentes étapes, interrogeant d'une part les modes de représentation des fonds photographiques sur un nouveau support d'inscription et leur circulation dans un nouvel espace médiatique, et questionnant d'autre part la manière dont le site web configure des types d'interaction sociale entre institutions patrimoniales, publics et objets photographiques.

Après cette partie de cadrage théorique, le chapitre suivant sera consacré au cadre méthodologique qui a guidé la phase empirique de cette recherche. Nous montrerons comment nous avons concrètement observé les pratiques de valorisation des fonds photographiques de la *Médiathèque* et de *BAC*.

Chapitre 4

Méthodologie de recueil et d'analyse des données

Une fois clarifiés notre cadre théorique et les termes de notre problématique, nous allons présenter la méthodologie de recherche que nous avons mise en place pour constituer et analyser un corpus de données portant sur les fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*.

Dans la mesure où notre recherche vise à étudier des pratiques au croisement de dimensions techniques, sociales et symboliques, nous avons adopté une méthode d'analyse qualitative. La méthode qualitative s'inscrit dans un paradigme compréhensif (ou interprétatif), c'est-à-dire que son parti-pris épistémologique est de « considérer les phénomènes humains comme des phénomènes de sens (concernant des significations issues ou touchant des autres hommes) » (Mucchielli, 2004 : 213).

Sans revendiquer une approche relevant de la théorie ancrée (Glaser et Strauss)¹³⁴ nous avons procédé par une démarche davantage inductive (partant de l'analyse de dispositifs et de processus pour affiner la problématique et dégager des

¹³⁴ La théorie ancrée (*grounded theory*) ou « induction théorique » a été développée à partir des travaux des sociologues B. Glaser et A. Strauss à la fin des années 1960. Il s'agit d'un processus de montée en généralité théorique à partir de l'analyse des données empiriques par codage systématique, regroupement des codes en concepts puis des concepts en catégories théoriques.

logiques d'analyse) que déductive (partant d'une problématique et d'hypothèses fixées a priori qu'il s'agit de confirmer ou d'infirmer). Procédant de manière réursive, ce n'est que progressivement, par un aller-retour entre les phases d'enquête et la construction du cadre théorique, que nous avons pu conceptualiser notre objet et préciser notre problématique et nos outils méthodologiques.

Au moment où nous avons commencé notre investigation, notre problématique n'était pas aussi précise que l'exposé précédent. Lorsque l'on présente une méthodologie de recherche une fois le travail terminé, et que celle-ci s'est construite par expérimentation et tâtonnements, cette présentation tend à en reconstruire a posteriori la cohérence. Il nous semble important de reconnaître la sinuosité de notre parcours de recueil et de traitement des données, qui s'est construit de manière évolutive par mises au point et réajustements successifs. Nous avons donc abordé notre terrain avec des catégories d'analyse larges et multiples, que nous avons progressivement resserrées au fur et à mesure des entretiens et du traitement des données.

Nous allons dans un premier temps expliquer la manière dont nous avons procédé pour constituer notre corpus (I) puis nous présenterons notre mode de traitement et d'analyse de ces données (II).

I – La constitution du corpus

Notre corpus est constitué de quatre types de données :

- les sites Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* (structuration du site, type de services offerts, modes de publication, photographies en ligne, textes d'accompagnement) ;
- des documents édités par ces deux institutions (rapports d'activités, orientations stratégiques, documents de travail internes) ;
- les retranscriptions d'entretiens semi-directifs menés dans les deux institutions ;
- les notes prises lors des visites des lieux et des réunions ou discussion auxquelles nous avons assisté.

Selon Y. Jeanneret, la constitution d'un corpus d'analyse des phénomènes de circulation médiatique de la culture ne peut prétendre couvrir le processus étudié de manière complète :

L'une des conditions épistémologiques majeures d'une analyse du trivial est de comprendre que cette dimension de la culture n'est jamais saisie que de façon lacunaire. [...] Pour cette raison, la constitution de « corpus » homogènes, circonscrits et exhaustifs, qui peut être occasionnellement utilisée, ne constitue pas la méthode de référence pour ces analyses de la médiation (Jeanneret, 2008 : 234).

Par les choix qu'il opère, les modes d'extraction et de sélection des données qu'il met en place, le chercheur opère un découpage dans le réel, il construit son objet pour pouvoir l'analyser, isolant certaines modalités et en écartant d'autres (Weber). Tout en reconnaissant l'impossibilité de bâtir un corpus exhaustif, nous nous sommes efforcée de rassembler un ensemble de données cohérent et suffisamment riche pour pouvoir produire une analyse apportant des éléments de réponse à notre problématique. La récolte des données s'est faite en deux principales étapes, résumées dans le tableau 6. Nous allons détailler dans les sections suivantes chacune de ces étapes de récolte des données.

I.1 Recueil des données sur les sites Internet

Dans les deux sites Internet, il nous a fallu délimiter le corpus des pages les plus pertinentes pour traiter notre sujet. Pour chacun d'entre eux, nous avons analysé la structure générale du site, les pages de présentation de l'institution et la base de données générale de chaque site (*Mémoire* pour la *Médiathèque* et *Archivianet* pour *BAC*). Les choix sont intervenus au niveau des expositions virtuelles et des présentations thématiques des fonds, trop nombreuses pour pouvoir toutes être analysées en profondeur.

Dans le cas du site de la *Médiathèque* (section des « Archives photographiques »), nous avons traité les sept rubriques présentées au chapitre 2, soit :

Présentation	Fonds photographiques
Visites guidées	Techniques photographiques
Photographes	Système descriptif Mémoire
	Expositions itinérantes

L'analyse de la rubrique « Visites guidées » a nécessité des arbitrages. Lors de notre phase d'enquête préliminaire en 2006, seules huit visites étaient proposées. Une visite a été ajoutée en mars 2007 (« Le Touring club de France »), et sept autres en 2008. Dans la mesure où la visite « Le Touring club de France » (alors en préparation) avait été évoquée par une personne interviewée à la *Médiathèque* en juin 2006, nous avons décidé de l'intégrer à l'analyse. Par contre, après avoir parcouru les neuf nouvelles visites ajoutées en 2008, nous avons jugé qu'elles ne présentaient pas de variations importantes par rapport à la première série, et que nous disposions avec les neuf premières d'une masse critique suffisante pour analyser ce type de format de présentation.

Tableau 6 : Étapes de la récolte des données

Étape 1 : Observation sur le Web			Étape 2 : Observation sur place		
Cas observé	Modalités de l'observation	Objectifs	Cas observé	Modalités de l'observation	Objectifs
MAP (jan. - fév. 2006) et BAC (nov. – dec. 2007)	• Repérage des rubriques	• Identifier la structure du site et les formats de publication	MAP (juin 2006)	• Entretiens individuels et échanges de mails	• Saisir les manières de faire et de penser la médiation
	• Repérage des ressources en ligne et enregistrement de photographies tirées du site	• Identifier les contenus photographiques et les services à l'utilisateur		• Visite des hôtels de Vigny-Croisilles et du Fort de St Cyr (région parisienne)	• Comprendre l'organisation originale des fonds
	• Extraction des textes et compilation dans un fichier Word	• Analyser les discours d'accompagnement et la construction narrative	BAC (mai 2008)	• Observation d'une réunion de travail du groupe « Mémoire »	• Identifier les phases de conception du site en amont
	• Captures d'écran	• Analyser l'organisation visuelle du site		• Récolte de documents de travail internes	• Identifier les modalités de la conception du site Internet
	• Récolte de documents d'orientation stratégique	• Identifier les orientations de la politique de numérisation et de mise en ligne		• Entretiens individuels et échanges de mails	• Saisir les manières de faire et de penser la médiation
				• Visite des installations du département « Art et photographie » (Ottawa)	• Repérer les outils de travail
				• Récolte de documents de travail internes	• Identifier les modalités de la conception du site Internet

Légende : MAP : Médiathèque de l'architecture et du patrimoine ; BAC : Bibliothèque et Archives Canada.

Tableau 7 : Récapitulatif des visites guidées analysées sur le site de la *Médiathèque*

Visites guidées observées	Visites guidée exclues de l'observation (ajoutées en 2008)
<ul style="list-style-type: none"> • Le fonds Chine • Aymard de Banville • Le fonds Olivier : l'expédition Guillarmot • Les Autochromes de la guerre 14-18 • Voyage de Paul Nadar au Turkestan russe, 1890 • Les Cathédrales • Le Cameroun 1916-1917 • À la découverte du fonds Dieulefils • Touring Club de France (ajouté en 2007) 	<ul style="list-style-type: none"> • Senicourt 1890-1917 • Lucien Roy (1850-1941) • Paul Lancrenon (1857-1922) • Bruno Réquillart • Amélie Galup 1856-1943 • Roger Parry (1905-1977) • Roger Corbeau (1908-1995)

Nous avons été amenée à faire davantage de choix dans le cas du site de *Bibliothèque et Archives Canada*. Comme indiqué au chapitre 2, la section « Art et photographie » du site de *BAC* comprend trois rubriques : « Bases de données », « Ressources » et « Expositions virtuelles ».

Dans la première rubrique, celle des « Bases de données » (dont quatre consacrées majoritairement ou exclusivement à la photographie), nous avons retenu les bases « Photographies » et « Photographies : les infirmières canadiennes ». Nous avons écarté la base « Images Canada : imagerie de la culture Canadienne » car il s'agit d'un portail collaboratif regroupant les fonds d'images numérisées de diverses institutions culturelles canadiennes¹³⁵. Nous n'avons pas inclus non plus la base « L'Office national du film du Canada : série Constitution des archives de guerre (WRM) » dans la mesure où l'absence de texte de présentation ne nous permettait pas de contextualiser son contenu et où son formulaire d'interrogation est identique à celui de la base « Photographies : les infirmières canadiennes ».

¹³⁵ Une quinzaine d'institutions ont participé à ce projet, dont *Bibliothèque et Archives Canada*, la bibliothèque de *University of Toronto*, ou encore le *Musée des sciences et de la technologie du Canada*. Hébergé sur un site indépendant de celui de *BAC* (<<http://www.imagescanada.ca/r1-220-f.html>>), le projet « Images Canada » comporte une base de données en ligne ainsi que des présentations thématiques des fonds des différents partenaires.

La rubrique « Ressources » présente cinq entrées, dont une seule concerne les collections photographiques : « Yousuf Karsh : une bibliographie sélective », que nous avons observée en parallèle à l'exposition virtuelle « Hommages à Karsh : Maître du portrait ».

La rubrique « Expositions virtuelles » présente quant à elle vingt-cinq entrées (dont huit consacrées aux collections photographiques). La majorité de ces expositions se présentent sous la forme de mini-sites parfois très volumineux¹³⁶ et nous avons dû opérer une sélection. Premièrement, par son titre évocateur, l'exposition « Vision photographique du Canada : la mémoire d'une nation » a d'emblée retenu notre attention. Deuxièmement, le site de la *Médiathèque* comportant une visite guidée (« Les Autochromes de la guerre 14-18 ») et un fonds (« Guerre de 14-18 ») consacrés à la thématique du conflit armé, il nous semblé intéressant de prendre en compte l'exposition « Visages de guerre » pour les mettre en regard. Troisièmement, nous avons choisi d'inclure une exposition virtuelle offrant un regard artistique sur les collections, privilégiant « Hommage à Karsh : Maître du portrait » sur « Portraits de la vie et de l'art : La photographie de Roloff Beny » en raison de la notoriété du photographe Yousuf Karsh. Ajoutées aux autres ressources du site, ces trois expositions sont semblaient offrir une somme d'information conséquente pour commencer l'observation.

Suite aux entretiens menés à *BAC* en mai 2008, nous avons été amenée à faire entrer de nouvelles expositions virtuelles dans notre corpus. Les personnes interviewées ont mentionné à plusieurs reprises le projet « Un visage, un nom » consacrée à la représentation photographique des Inuits. L'exposition virtuelle liée à ce projet présente l'originalité de solliciter la participation des internautes pour identifier les personnes photographiées, si bien que nous avons décidé d'intégrer cette exposition virtuelle dans notre observation. Nous interrogeant sur les modalités de représentation des Autochtones dans les collections photographiques de *BAC*, nous avons par ailleurs fait des observations sur l'exposition virtuelle « Fierté et dignité », qui vise à déconstruire les stéréotypes liés aux portraits photographiques des Autochtones.

Deux autres ressources ajoutées au site de *BAC* après notre première phase d'observation ont attiré notre attention. Il s'agit d'une part de l'exposition virtuelle « William James Topley : réflexions sur un photographe de la Capitale », qui présente de manière très fouillée la collection issue du studio Topley (1868-1923), et d'autre part de l'exposition virtuelle « Le trèfle et la feuille d'érable », présentée en partie sur la populaire plate-forme de partage de photographies en ligne *Flickr*.

D'une ampleur comparable à celle de « Vision photographique du Canada » (plus de cent pages-écrans), l'exposition consacrée à W. J. Topley était trop volumineuse et arrivait trop tard dans le processus de recherche (septembre 2008) pour pouvoir l'inclure dans notre observation. Dans le cas de l'exposition « Le trèfle et la feuille d'érable » (ajoutée en mars 2008 et consacrée au patrimoine documentaire irlando-canadien), il nous a semblé important de l'intégrer à l'observation (même si son contenu n'est pas exclusivement composé de photographies) en raison du rôle grandissant de *Flickr* en tant que partenaire des institutions patrimoniales dans la diffusion de leurs fonds photographiques en ligne (voir chapitre 7).

Le tableau 8 récapitule les éléments observés sur le site de *BAC* en ce qui concerne la mise en accès des fonds photographiques. Le tableau 9 récapitule quant à lui l'ensemble des indicateurs que nous avons pris en compte lors des différents moments de la récolte des données (comprenant la phase exploratoire et la phase d'approfondissement de la collecte).

¹³⁶ Avec plus de quatre cent pages dans le cas de « Vision photographique du Canada », alors qu'en comparaison, les visites guidées de la *Médiathèque* comportent de une à dix pages.

Tableau 8 : Éléments observés sur le site de *BAC* (section « Art et photographie »)

	Bases de données	Ressources	Expositions virtuelles
Éléments observés	<ul style="list-style-type: none"> • Photographies • Photographies : les infirmières canadiennes 	<ul style="list-style-type: none"> • Yousuf Karsh : une bibliographie sélective 	<ul style="list-style-type: none"> • Vision photographique du Canada : la mémoire d'une nation • Visages de guerre • Hommage à Karsh : maître du portrait • Un visage, un nom • Fierté et dignité • Le trèfle et la feuille d'érable
Éléments exclus de l'observation	<ul style="list-style-type: none"> • Images Canada : imagerie de la culture Canadienne • L'Office national du film du Canada : série Constitution des archives de guerre (WRM) 		<ul style="list-style-type: none"> • Portraits de la vie et de l'art : la photographie de Roloff Beny • Paul-Émile Miorot: photographie de Terre-Neuve et de l'Île du Cap-Breton • À travers l'objectif: Dieppe en photographies et en films • William James Topley : réflexions sur un photographe de la Capitale

Tableau 9 : Synthèse du canevas d'observation des sites Internet

Objectifs de l'observation	Type de ressource observée	Indicateurs
1- Situer le contexte des projets de mise en ligne	<ul style="list-style-type: none"> • Pages d'accueil, d'introduction et de présentation de l'institution : • Communiqués de presses, fils de nouvelles, rubrique « nouveautés » : 	<ul style="list-style-type: none"> • historique de la structure et de la constitution des fonds • mission et objectifs de l'institution • organisation interne • partenaires et financeurs • publics traditionnels • actualités et mises à jour du site
2- Dégager les modes d'édition et publication des fonds photographiques en ligne	<ul style="list-style-type: none"> • Structure générale du site : • Types d'objets mis en ligne : • Formats de présentation et d'accès aux fonds (bases de données, expositions virtuelles et formes apparentées) : 	<ul style="list-style-type: none"> • nom et découpage des rubriques, liens avec sites externes • caractéristiques des fonds, types de supports photographiques (négatifs, positifs, albums), interventions sur l'image (recadrage, inversion positif/négatif), taille de l'affichage, légende Pour les bases de données : <ul style="list-style-type: none"> • volume d'images accessibles, formulaire d'interrogation, organisation de la notice documentaire et de l'affichage des images Pour les expositions virtuelles et formes apparentées : <ul style="list-style-type: none"> • thématisation et scénarisation (conservation des découpages originaux des fonds ou redécoupages thématiques transversaux, trame narrative) • accès aux images (en illustration dans le texte, par diaporama pour chaque section thématique, par une liste classée de liens renvoyant à la base de données, type de classement opéré) • parcours de médiation et d'interprétation créés sur le site (mise en lien de contenus, renvois hypertextes, degré de contextualisation des images, inscription dans un discours historique, social, photographique).

Objectifs de l'observation	Type de ressource observée	Indicateurs
3- Identifier la représentation des publics construite par l'institution	<ul style="list-style-type: none"> Dispositifs d'accès aux fonds et services d'accompagnement : 	<ul style="list-style-type: none"> type de contenus proposés (ex : patrimoine documentaire irlandais-canadien) modalités d'énonciation (ex : tutoiement) formats d'accès (ex : animations, jeux vidéos) types de consultation proposée : recherche documentaire (interrogation par le formulaire de la base de données), découverte guidée (parcours de navigation dans des expositions virtuelles) dispositifs d'accompagnement à l'usage des outils en ligne (ex : aide à l'utilisation des bases de données)
4- Repérer les modalités d'appropriation et de participation proposées	<ul style="list-style-type: none"> Dispositifs d'accès aux fonds et services d'accompagnement : 	<ul style="list-style-type: none"> présence de services liés au Web 2.0 (marque-page social, partenariat avec des acteurs emblématiques, etc.) modes d'appropriation proposés : commande de photographies en ligne, possibilité de faire un panier (créer une sélection d'images) dans la base de données, exporter les résultats d'une recherche dans la base de données, possibilité de partager des images avec d'autres internautes, service de commande en ligne de tirages photographiques, service de téléchargement d'images spécialisé (ex : sur téléphone portable), invitation à insérer des liens vers le site de l'institution dans des sites personnels présence de dispositifs participatifs : possibilité de laisser des commentaires sur le site, d'étiqueter les images, de dialoguer dans un forum, présence de blogues sur le site, <i>floksonomy</i> analyse des traces d'usages et d'appropriation : commentaires laissés par les usagers, réutilisation d'images dans des sites personnels ou des blogues

Nous avons enregistré les données récoltées en ligne (textes et images) dans des fichiers Word, mais le caractère mouvant des sites que nous observons a présenté une difficulté (ajouts, suppressions de rubriques). Face à cette évolution constante de notre objet d'observation, nous avons eu recours à l'outil « Wayback machine » du site *Web Archive*¹³⁷, permettant de retrouver des versions antérieures des sites Internet de la *Médiathèque* et de *BAC*. L'accès à une archive classée et mensualisée des pages des deux sites nous a fourni des informations précieuses pour remettre en contexte nos observations, saisir la dynamique d'évolution globale des sites au fil des ans et garder trace de l'ajout ou de la suppression de rubriques.

Certaines données pouvaient être décrites mais non capturées (navigation, création de parcours dans le site par activation des liens). C'est par l'utilisation récurrente des sites et de leurs applications que nous nous sommes imprégnée de ces dynamiques de navigation. L'importance de notre propre pratique du site et des usages que nous en faisons¹³⁸ dans le processus de recherche nous a amenée à nous interroger sur notre statut d'observateur-usager des sites. C'est en actualisant ces dispositifs de communication (en les pratiquant) que nous pouvions les observer et en saisir les logiques de médiation. Mais en même temps, il nous semblait que nous introduisions un biais en faisant de nos usages et de notre lecture le modèle de l'utilisation du site.

De nombreux travaux ont questionné l'objectivité et la neutralité de l'analyste en montrant que l'observateur est toujours partie intégrante de son observation. Comme l'explique Stéphane Olivesi, en observant une situation de communication, le chercheur est « souvent directement impliqué dans le prélèvement des données, dans leur recueil, donc dans leur organisation [...] parfois, il peut devenir lui-même cause d'un certain nombre de données qu'il va recueillir » (2007 : 117). Si dans le cas de l'observation d'un site Internet, l'observateur participe nécessairement à

¹³⁷ URL : <www.archive.org/>. Le site *Web Archive* annonce un archivage de pas moins de 150 billions de pages Internet.

¹³⁸ Par exemple, faire une recherche avec dans une base de données sur le site de *BAC* et s'envoyer une notice descriptive par courriel, créer un compte *Flickr* pour tester les modalités d'appropriation autour de l'exposition « Le trèfle et la feuille d'érable ».

l'actualisation du dispositif de communication qu'il étudie, sa démarche doit intégrer en même temps une distance critique et une position réflexive.

I.2 Recueil des données par entretiens

L'observation des sites Internet nous a permis de saisir le dispositif de médiation comme « produit fini », mais elle ne nous permettait pas de comprendre les différentes étapes du processus par lequel s'opère le passage d'un corpus d'objets conservés dans les réserves d'une institution patrimoniale à sa représentation sur le Web (sélection des photographies, numérisation, traitement des images, conception des ensembles thématiques et des bases de données, édition, publication en ligne). Pour saisir les phases de ce processus en amont, nous nous sommes rendue sur place dans les établissements pour rencontrer l'équipe de conservation et de conception du site Internet, et remonter ainsi du produit fini vers les fonds originaux.

L'objectif de cette seconde phase de récolte des données était de saisir les manières de faire et de penser la médiation des fonds photographiques sur la Toile. Plus précisément, il s'agissait d'interroger :

- les conditions de mise en œuvre de ces projets pouvant influencer sur les contenus en ligne (caractéristiques des fonds, financements, standards techniques) ;
- les opérations et les procédures mises en place en amont pour concevoir les bases de données et les produits éditoriaux diffusés sur le Web ;
- les conceptions sous-jacentes du patrimoine photographique, de sa médiation et de ses publics (discours qui sont mobilisés comme ressource de la pratique et comme justification).

I.2.1 Le panel des acteurs interviewés

À partir des informations que nous avons récoltées sur le Web (organigramme, composition des services, concepteurs des projets), nous avons amorcé le contact par courriel pour solliciter des entretiens. Nous souhaitions rencontrer à la fois

des personnes travaillant dans le secteur de la conservation des fonds, dans celui de leur traitement documentaire et de leur mise en ligne sur le site (conservateurs, documentalistes, archivistes, informaticiens, chargés de projet). Lorsque les entrevues avaient lieu dans les bureaux de travail, nous avons parcouru le site Internet avec la personne interviewée qui commentait les contenus. Dans la mesure du possible, nous souhaitions également visiter les locaux de conservation et de numérisation pour être en contact avec les objets originaux et connaître leurs modes d'organisation et leurs conditions de stockage.

Dans le cas de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, nous avons d'abord contacté le directeur qui nous a accordé une entrevue le 15 mai 2006 en conviant l'informaticien chargé de la gestion des bases de données. Nous avons ensuite poursuivi l'entretien avec cet informaticien, qui nous a donné un aperçu du fonctionnement des bases sur son poste informatique et nous a fourni des copies de fichiers Logs¹³⁹ indiquant l'activité de connexion des usagers au site Internet. Le directeur de la *Médiathèque* nous ensuite référée à un chargé d'étude qui nous a fait visiter les locaux des hôtels de Vigny-Croisilles à Paris (salle de lecture de la bibliothèque, planothèque, photothèque, réserve d'archive).

Nous avons par la suite arrangé une autre série d'entretiens grâce aux contacts établis lors de nos premières entrevues. Le 15 juin 2006, nous avons rencontré la conservatrice des fonds photographiques de la *Médiathèque*, puis nous nous sommes rendue dans les locaux du service des « Archives photographiques » au Fort de Saint-Cyr (Montigny-le-Bretonneux) pour rencontrer une documentaliste qui nous a fait visiter les locaux (salle d'entreposage et de traitement des fonds, installations de numérisation, discussion avec plusieurs personnes sur leur poste de travail). Au cours de la visite, nous avons rencontré la coordinatrice des projets des « Archives photographiques », que nous avons recontactée par la suite pour obtenir des informations complémentaires. Lors de notre passage au Fort de Saint-Cyr, nous avons également assisté à une réunion du « groupe Mémoire » (du nom de la base de données *Mémoire*) rassemblant la documentaliste et l'informaticien de la

¹³⁹ Générés par les serveurs web, les fichiers Log permettent de savoir qui a accédé aux pages du site Internet (adresse IP de la machine de l'utilisateur, éventuellement le nom de l'utilisateur), quelles ont été les pages visitées, à quel moment, avec quel navigateur et quel système d'exploitation.

Médiathèque que nous avons précédemment rencontrés, une ingénieure d'étude et un responsable technique du Ministère de la Culture. La réunion, située dans les locaux du Département du système d'information de l'architecture et du patrimoine¹⁴⁰, avait pour but la structuration des données de la grille documentaire de la base *Mémoire* et les évolutions relatives à la diffusion sur la Toile.

En ce qui concerne *Bibliothèque et Archives Canada*, nous avons eu recours à l'entremise d'un tiers (étudiante au doctorat et travaillant au service « Art et photographie » de *BAC*) pour contacter les personnes à interviewer. Après un premier échange de courriels, nous nous sommes déplacée à Gatineau dans les locaux du service « Art et photographie » (anciennes *Archives nationales*) où nous avons rencontré le directeur du service qui nous a montré les installations de numérisation sur place et nous a transmis un rapport interne de fréquentation du site Internet. Nous nous sommes également entretenue avec un archiviste du service. Nous nous sommes ensuite rendue à la Division du contenu et des services de *BAC* (Ottawa) pour faire un entretien avec la responsable des projets de numérisation et de conception des projets Internet qui nous a fourni des documents sur le projet « Un visage, un nom ». Elle nous a référée à la coordonnatrice des projets de numérisation avec qui nous avons également réalisé un entretien. Faute de temps, nous avons dû renoncer à retourner à Gatineau pour visiter le Centre de préservation de *BAC*.

Le tableau 10 résume les informations sur les entretiens menés à la *Médiathèque* et à *BAC*. Tous les entretiens ont été enregistrés et intégralement retranscrits. Ils ont été menés en français à la *Médiathèque* et principalement en anglais à *BAC*.

¹⁴⁰ Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'architecture et du patrimoine, Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information.

Tableau 10 : Synthèse du panel d'entretiens

Institution	Nom	Fonction	Date	Lieu	Type de contact
MAP	JDP	Directeur de l'institution	15/05/2006	Vigny-Croisilles (Médiathèque)	Entretien (avec FM)
MAP	FM	Informaticien	15/05/2006	Vigny-Croisilles (Médiathèque)	Entretien
MAP	JCF	Chargé d'études	15/05/2006	Vigny-Croisilles (Médiathèque)	Visite des locaux
MAP	ADM	Conservatrice	15/06/2006	Vigny-Croisilles (Médiathèque)	Entretien
MAP	AC	Documentaliste	15/06/2006	Fort de St-Cyr (Archives photographiques)	Entretien et visite des locaux, discussion avec BM et AP (documentalistes)
MAP	MPM	Coordinatrice générale du service	15/06/2006	Fort de St-Cyr (Archives photographiques)	Courte rencontre et entrevue téléphonique
BAC	JB	Directeur du service	27/05/2008	Gatineau (Service « Art et photographie »)	Entretien et visite des locaux
BAC	AR	Archiviste	27/05/2008	Gatineau (Service « Art et photographie »)	Entretien et échange de mails
BAC	BG	Responsable des projets de numérisation et de conception web	27/05/2008	Ottawa (Division du contenu et des services)	Entretien
BAC	RL	Coordonnatrice de la numérisation	27/05/2008	Ottawa (Division du contenu et des services)	Entretien

Légende : MAP : *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* ; BAC : *Bibliothèque et Archives Canada*.

1.2.2 Le guide d'entretien

Pour préparer le guide d'entretien, nous nous sommes appuyée sur les observations que nous avons faites sur les sites Internet. Ce guide a évolué et s'est précisé au fur et à mesure des progrès de notre problématique ; d'un questionnement large et ouvert sur les pratiques de numérisation et de mise en ligne des fonds photographiques (par exemple « *quel est l'intérêt de la numérisation en termes de préservation des fonds et de mise en accès des fonds ?* »), il s'est fait davantage précis pour cibler les éléments centraux de notre enquête.

Ainsi, si les principales thématiques abordées sont restées les mêmes (contexte des projets, programmes de numérisation, conception des sites web, enjeux culturels et sociaux de la médiation en ligne des fonds photographiques), le guide d'entretien utilisé à *BAC* était plus structuré que celui que nous avons conçu pour nous rendre à la *Médiathèque* (chronologiquement le premier terrain que nous avons abordé).

Par ailleurs, tout en abordant l'ensemble des thématiques avec chacun des interviewés, nous avons insisté sur certains points en fonction du poste occupé par les personnes rencontrées dans chaque institution :

- auprès des conservateurs et directeurs de services, nous cherchions à recueillir des informations sur la patrimonialisation des fonds photographiques, l'évolution de leurs modes de valorisation et un point de vue d'ensemble sur les projets de numérisation et de diffusion en ligne ;
- auprès des documentalistes et archivistes, nous souhaitions approfondir la question des opérations de médiation documentaire et de construction des métadonnées ;
- auprès des informaticiens et coordinateurs de projets de numérisation nous cherchions des détails sur les opérations de numérisation, de constitution et de gestion des bases de données ;
- auprès des personnes en charge de la diffusion sur le Toile, nous insistions sur les modes d'édition et de publicisation en ligne, les publics et les usages du site Internet.

Il est important de préciser qu'il ne s'agissait pas d'administrer un questionnaire mais de mener un entretien semi-directif, initié par une consigne de départ relativement large et ouverte (« *Je voudrais que vous me parliez des projets de numérisation et de mise en ligne des fonds photographiques dans votre service* ») de manière à laisser dans un premier temps l'interviewé s'exprimer librement et aborder des thèmes que nous pouvions ne pas avoir entrevus. Un canevas de thèmes et de questions nous permettait de faire des consignes de relance en fonction des thèmes non abordés spontanément par l'interlocuteur.

Nous avons construit ce guide d'entretien autour de sept axes thématiques principaux, et ajouté des questions spécifiques aux projets en ligne de chacune des deux institutions (dans le cas de *BAC*, c'est surtout l'exposition « *Vision photographique du Canada* » qui a dans un premier temps attiré notre attention). Le tableau 11 présente la version finale (la plus complète et synthétique) du guide d'entretien qui a servi de trame commune aux entretiens menés à la *Médiathèque* et à *BAC*.

Ces entretiens nous ont permis de dégager de nouvelles pistes de réflexion et d'en écarter d'autres. Par exemple, nous pensions que la question de la valorisation marchande des fonds photographiques numérisés (vente de clichés en ligne, partenariats avec des acteurs privés) était un enjeu important des projets, alors qu'elle n'est que peu ressortie du discours de nos interlocuteurs.

D'un autre côté, les entretiens nous ont permis de creuser la question de la relation aux usagers : certains interviewés nous ont fait part d'anecdotes à propos d'internautes les contactant par courriel ou par téléphone pour obtenir de l'aide dans la consultation du site, pour apporter un commentaire (signaler une erreur dans une légende de photographie par exemple) ou encore un témoignage à propos de certaines photographies en ligne. Plusieurs personnes interviewées à la *Médiathèque* ont également porté à notre connaissance des sites d'internautes réutilisant (de manière plus ou moins détournée) des contenus publiés sur le site de l'institution.

I.3 Autres données : ressources documentaires

Un dernier type de données analysées dans cette enquête se compose de ressources documentaires (rapports d'activités, documents d'orientation stratégique, comptes-rendus de réunions et séminaires, études de fréquentation, articles) recueillies sur la Toile (sur les sites même des institutions ou sur des sites annexes), récoltées au cours d'entretiens ou encore trouvées dans la presse. Le tableau 12 fait le point sur les différents documents que nous avons utilisés et qui ont servi de compléments à l'observation des sites Internet ainsi qu'aux entretiens.

Tableau 11 : Guide d'entretien (version finale)

- **Les fonds originaux** (connaître les caractéristiques du corpus d'origine et les médiations documentaires en amont de la numérisation) :
 - Pouvez-vous décrire l'historique et la nature des fonds conservés ?
 - Quel est l'état de l'inventaire et du traitement documentaire ?
 - Quels sont les modes de valorisation des fonds mis à part le site Internet (expositions, publications, Cd-Roms) ?
- **La patrimonialisation des fonds** :
 - Avez-vous constaté un changement de regard sur les fonds photographiques dans les dix-vingt dernières années ?
 - Y a-t-il eu une évolution dans la manière de les traiter et de les valoriser ?
- **Le contexte des projets de numérisation et de mise en ligne** :
 - Quelles sont les sources de financement ?
 - Qui réalise la numérisation (service interne, prestataire de service externe) ?
 - Quelles sont les spécificités et difficultés propres au matériau photographique en termes de numérisation ?
- **Les opérations de numérisation** :
 - Quand les opérations de numérisation ont-elles commencé dans le service ?
 - Comment sont choisis les fonds à numériser ? Quelles sont les priorités ?
 - Quels sont les standards et les normes techniques utilisés ?
- **Les bases de données** :
 - Quelles sont les conditions de leur création ?
 - Quelles sont leurs spécificités en termes d'architecture et de fonctionnement ?
- **Le site Internet** :
 - Quel est l'intérêt d'utiliser Internet comme plate-forme de diffusion des fonds ?
 - Comment ont été conçus les différents produits de valorisation des fonds en ligne ?
 - Dans quelle mesure des questions de droits de diffusion peuvent-elles freiner la mise en ligne des images ?
- **Les publics en ligne** :
 - Quels sont les publics visés par le site ?
 - Quelles sont les modes d'évaluation préalable des besoins et attentes du public ?
 - Y a-t-il des bilans de fréquentation du site ?

Tableau 12 : Ressources documentaires concernant l'activité de la *Médiathèque* et de *BAC*

Institution concernée	Type de document	Titre	Source
MAP	Compte-rendu de séminaire	« La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine » (J.-D. Pariset, Séminaire du 16 nov. 1998)	En ligne : < http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm >
MAP	Lettre publique	« Ex-patrimoine Photographique. Lettre ouverte de Bruno Réquillart à Michel Clément, directeur de la DAPA » (ADIDAEPP, 11 déc. 2005)	En ligne : < http://photographie.com/?pubid=103264&secid=2&rubid=9 >
MAP	Article de presse	« <i>Patrimoine photographique</i> . L'État ne soigne pas son image » (C. Guillot, 3 juillet 2008)	<i>Le Monde</i> 2
MAP	Brochure de communication	« <i>La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Archives et fonds photographiques</i> »	Transmis lors d'un entretien
BAC	Rapport interne	« Library and Archives Users Speak : what canadians want from LAC Online » (PublicInsite Ltd., 28 mai 2007)	Transmis lors d'un entretien
BAC	Document d'orientation	« Politique de développement des collections numériques » (Secteur de la collection du patrimoine documentaire, 1 ^{er} février 2006)	En ligne : < http://www.collectionscanada.gc.ca/collection/003-200-f.html >
BAC	Rapport d'activité	« <i>Rapport sur les plans et les priorités 2003-2004</i> » (<i>Archives nationales du Canada</i>)	En ligne : < http://www.tbs-sct.gc.ca >
BAC	Rapport d'activité	« Rapport sur les plans et les priorités 2005-2006 », « 2007-2008 », « 2008-2009 » (<i>Bibliothèque et Archives Canada</i>)	En ligne : < http://www.tbs-sct.gc.ca >
BAC	Document d'orientation	« Orientations pour le changement » (<i>Bibliothèque et Archives Canada</i> , 2004)	En ligne : < http://www.collectionscanada.gc.ca/a-notre-sujet/016/index-f.html >
BAC	Document d'orientation	« Lignes directrices relatives aux types de fichiers informatiques, aux formats de transfert et aux normes d'information » (<i>Bibliothèque et Archives Canada</i> , 2006)	En ligne : < http://www.collectionscanada.gc.ca/gouvernement/produits-services/007002-3017-f.html >

II – Traitement et analyse des données

Les données que nous avons récoltées ont été compilées dans un tableau que nous allons décrire ci-dessous, puis analysées dans les chapitres 5, 6 et 7. Nous allons décrire ces différentes procédures puis faire ressortir les limites de notre cadre méthodologique.

II.1 La grille de traitement des données

Pour traiter et comparer les données récoltées, nous les avons compilées dans un tableau Excel (un par institution) structuré en deux axes (voir tableau 13) :

- un axe vertical (colonnes) en fonction des types de données (récoltées sur le site Internet, en entretien ou observation sur place, ou encore dans la documentation complémentaire recueillie) ;
- un axe horizontal (lignes) en fonction de dimensions, catégories et sous-catégories d'analyse que nous avons définies.

Nous avons construit cette grille à partir des premiers éléments d'analyse tirée de l'observation, en nous appuyant également sur les enquêtes préparatoires que nous avons menées sur d'autres sites que ceux de la *Médiathèque* et de *BAC* (voir chapitre 2). La structure de la grille a été retravaillée au fur et à mesure du traitement des données, des catégories émergeant, d'autres disparaissant, d'autres encore se scindant en sous-catégories pour saisir plus finement un des aspects à analyser. Le tableau 14 représente la dernière version de la grille de traitement des données.

Les techniques d'analyse que nous avons utilisées sont celles de l'analyse de contenu par catégorisation (codage et regroupement des données par catégories d'analyse) et de la mise en contexte (mise en rapport des données avec des éléments du contexte plus large et des éléments issus de contextes différents – une autre institution, un autre dispositif, une autre période historique).

Tableau 13 : Modèle de la grille de traitement des données

		Données recueillies sur le site Internet	Données issues des entretiens et de l'observation sur place	Données documentaires
Dimension 1				
Catégorie 1.1	Sous-catégorie 1.1.1			
	Sous-catégorie 1.1.2			
Dimension 2				
Catégorie 2.1	Sous-catégorie 2.1.1			

Tableau 14 : Grille de traitement des données (partie dimensions, catégories et sous-catégories)

CONTEXTE INSTITUTIONNEL DE LA CRÉATION DES PROJETS EN LIGNE	
Tutelle administrative de la structure	Ex: contrôle direct du Ministère de la Culture
Mission de la structure	Mandat national attribué par l'État ou mission définie dans les statuts
Organisation interne	Services et équipes
Partenaires des projets Internet	Partenaires institutionnels, partenaires privés
Financement des projets Internet	Réponse à appels de subvention, conditions et contraintes de la charte de financement
LES FONDS PHOTOGRAPHIQUES ORIGINAUX	
Principales caractéristiques	
Types de supports photographiques conservés	Techniques et supports photographiques (négatifs, tirages, etc.)
Origine des fonds	Liés à l'activité administrative de l'État, acquisitions, dons
Taille totale des fonds	
Patrimonialisation des fonds	Données historiques de la reconnaissance des fonds
	Conditions de conservation et de préservation des fonds
	Inventaire et niveau de description documentaire des fonds
	Formes de valorisation des fonds
Pourcentage des fonds numérisés	
Pourcentage des fonds en ligne	
L'ÉTAPE DE LA NUMÉRISATION	
Description du projet de numérisation	Date de début du projet, objectifs
	Déroulement des opérations, programme de numérisation
Critères de sélection des fonds à numériser	Caractéristiques techniques (ex : fonds fragiles)
	Demande du public
	Politique de préservation
	Prestige des fonds
	Niveau de documentarisation préalable des fonds
	Autre
Opérateur de la numérisation	En interne dans la structure ou sous-traitance

Difficultés de la numérisation	Multiplicité des supports
	Taille des fonds
	Fragilité des supports
	Évolution rapide de l'équipement matériel
Caractéristiques des copies numériques	Couleur
	Format du fichier
	Standards et normes
Traitement de l'image	Retouches
	Recadrage
	Inversion négatif/positif
Création de métadonnées	Remarques générales
	Description du contenu de la photo
	Description du support matériel de la photo
Constitution de la base de données	Historique du projet
	Caractéristiques de la base
PROJET DE CRÉATION DU SITE INTERNET	
Conditions de création du site	Date de création, objectifs
Objectifs du projet	Discours d'accompagnement
Critères de sélection des fonds à diffuser sur le site	Lié à une autre opération de valorisation des fonds (exposition <i>in situ</i> , publication, activité de recherche)
	Demande du public
	Intérêt du fonds
	Critère juridique (propriété des droits de diffusion)
	Niveau de documentarisation préalable du fonds
Organisation générale du site	Autre
	Situation des fonds photo/ l'ensemble du site
	Rubriques (nom et découpage)
	Liens vers des sites externes
Public cible	Publics traditionnels de l'institution
	Identification préalable des publics en ligne
	Études de fréquentation du site
Articulation avec la base de données	Liens de présentation, génération de pages Internet à partir de la base de données
Suite du projet	Développements ultérieurs, autres projets liés

ÉDITION ET PRÉSENTATION DES FONDS SUR LE SITE

Images	Modes d'affichage
	Légendes
Produits d'interprétation (expositions virtuelles, visites guidées en ligne, formes apparentées)	Titre des rubriques, découpage, navigation
	Sélections thématiques de photographies
	Trame narrative et construction discursive
	Mode d'accès aux images
	Formulaire d'interrogation
Bases de données	Organisation de la notice documentaire
	Affichage des images
	Aide à la consultation de la base
Parcours de médiation	Mise en lien des contenus, renvois hypertextes

TYPE D'INTERACTION PROPOSÉE AVEC LES CONTENUS EN LIGNE

Services liés au Web 2.0	Marque-page social
	Partenariat avec des acteurs emblématiques (Flickr, Youtube)
	Autres
Modalités d'appropriation des contenus	Conditions d'utilisation des images
	Faire un « panier » dans la base de données (créer une sélection)
	Exporter les résultats d'une recherche dans la base de données
	Partager des images avec d'autres internautes
	Invitation à insérer des liens vers le site de l'institution dans des sites personnels
	Possibilité de commander des tirages en ligne
	Services spéciaux de téléchargement d'images
	Détournement de contenu
Dispositifs participatifs	Envoyer un message, donner son avis, commenter une image
	Dialoguer dans un forum ou dans un blogue sur le site
	Création de métadonnées (<i>social tagging</i> , contribution aux notices documentaires)

II.2 Limites de l'interprétation des données

Dans l'introduction de l'ouvrage intitulé *Reflexive Methodology: new vistas for qualitative research*, Mats Alvesson et Kaj Sköldberg insistent sur la nature construite des phénomènes observés par le chercheur pour pouvoir les analyser. Le processus de recherche opère « une (re)construction de la réalité sociale » en sélectionnant des faits et en proposant des interprétations, examinant et privilégiant certains modes de compréhension des processus, situations, ou relations, et écartant par là-même d'autres types d'interprétation (2000 : 6). Il nous faut donc nous interroger sur les conditions de nos interprétations et faire apparaître les limites de notre méthodologie.

Premièrement, la planification temporelle de notre récolte de données a pu introduire un biais dans le type d'observations que nous avons faites. Il s'est écoulé presque deux ans entre les entretiens que nous avons menés à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et ceux réalisés à *Bibliothèque et Archives Canada*. Dans ce laps de temps, alors que nous explorions d'autres études de cas potentielles et que nous n'avions pas arrêté notre choix définitif sur la *Médiathèque* et *BAC*, le contexte de pratique des acteurs a connu certaines évolutions (notamment la montée des applications issues du Web 2.0 et le lancement du projet « Les organismes publics » par *Flickr* et la *Bibliothèque du Congrès* américain début 2008).

Pour pallier à ce décalage temporel entre les entrevues menées à la *Médiathèque* et à *BAC*, nous avons suivi avec attention l'évolution du site Internet de la *Médiathèque* pour regarder si de nouvelles fonctionnalités et services avaient été mis en place (cela n'a pas été le cas ; mis à part l'ajout de nouvelles « visites guidées », le site de la *Médiathèque* a très peu évolué depuis 2006). Nous avons par ailleurs tenté d'obtenir des informations complémentaires par courriel avec certaines des personnes que nous avons interviewées sur des aspects de notre problématique que nous étions en train de préciser, mais nous avons eu des réponses limitées (A.C., archiviste à *BAC* a répondu à notre sollicitation, mais nous n'avons pas eu de retour de la part de la *Médiathèque*).

Deuxièmement, certaines catégories d'analyse ont été traitées avec des données non exhaustives. Il s'agit en particulier de la dimension des traces d'usages et des modalités de réappropriation des contenus en ligne. Si pour le projet de *BAC* sur le site *Flickr*, le nombre restreint de commentaires d'utilisateurs nous a permis de faire une analyse exhaustive des formes de participation des usagers, cela n'a pas été le cas d'autres projets participatifs de *BAC* comprenant des bases de données de plusieurs centaines d'images (nous avons alors procédé par « sondage » de la base). Par ailleurs, les cas de réappropriation de contenus sur des sites personnels d'internautes nous ont été signalés par les personnes interviewées, et les données qui nous avons recueillies à ce sujet dépendent donc des informations que les acteurs nous ont transmises au moment des entrevues. L'équipe de la *Médiathèque* nous a fourni les noms et adresses Internet de plusieurs sites présentant des formes de réappropriation, tandis qu'à *BAC*, certains acteurs ont évoqué le cas de sites référant au contenu du site de l'institution, mais sans pouvoir nous fournir les précisions qui nous auraient permis de les retrouver sur la Toile et de les analyser.

Troisièmement, dans le traitement des données, nous avons privilégié deux axes d'analyse (l'un portant sur les différentes *phases* de médiation, l'autre sur les *types* de relations construites dans ces phases) et écarté certaines pistes qui auraient pu donner un autre éclairage sur l'objet. C'est le cas d'une perspective centrée sur les dynamiques d'acteurs à l'intérieur de chaque institution. En effet, les entretiens ont permis de repérer certaines différences dans le discours des acteurs et leur manière de penser la médiation culturelle des fonds photographiques sur le Web en fonction du poste qu'ils occupent dans l'institution (conservateurs, informaticiens, documentalistes, etc.). Nous avons évoqué ces éléments dans les chapitres suivants lorsqu'ils apparaissent importants pour l'analyse. Toutefois, il nous semble qu'il y a là matière à creuser cette piste et qu'une problématique interrogeant les jeux d'acteurs (rapports et rôles dans l'organisation, répartition des tâches de travail, visions concurrentes, voire conflictuelles du projet de médiation) et leurs conceptions de la médiation culturelle en fonction de leur position dans le « champ » (au sens bourdieusien) offrirait un éclairage complémentaire à notre analyse.

Pour conclure, nous citerons un passage de l'ouvrage de P. Bourdieu *Le sens pratique* qui, à notre sens, exprime bien l'idée que l'interprétation des données est un regard posé sur l'objet, qui ne doit pas masquer le fait que d'autres

schémas d'analyse sont possibles, et que le réel excède toujours les cadres des instruments d'observation :

En tant que modèle d'une pratique qui n'a pas pour principe ce modèle, le schéma et toutes les oppositions, les équivalences et les analogies qu'il donne à voir d'un seul regard ne valent qu'aussi longtemps qu'ils sont tenus pour ce qu'il sont, c'est-à-dire des modèles logiques rendant raison de la manière à la fois la plus cohérente et la plus économique du plus grand nombre possible de faits observés. Et que ces modèles deviennent faux et dangereux dès qu'on les traite comme les principes réels des pratiques (1980 : 25).

Conclusion

L'observation que nous avons effectuée visait à décrire et comprendre les pratiques de valorisation des fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*, autrement dit une activité mettant en œuvre une stratégie institutionnelle (un ensemble d'opérations organisées et coordonnées dans le but de diffuser les fonds photographiques sur la Toile) et structurée par des conditions de médiation spécifiques au Web.

L'ordre des trois chapitres suivants suit la structure de notre premier axe d'analyse : le chapitre 5 est consacré à la numérisation, le chapitre 6 à l'édition et à la publicisation des fonds sur les sites Internet, et le chapitre 7 aux formes de circulation sociale des fonds en ligne. Nous montrerons comment chacune de ces étapes engendre des strates de médiation et de remédiation qui façonnent la manière dont les fonds sont représentés, interprétés et rendus accessibles dans leur mise en circulation sur la Toile.

Les dimensions de notre second axe d'analyse (formes de représentation des objets photographiques sur un nouveau support et dans un nouvel espace de circulation, inscription de ces objets dans des modes d'interaction sociale) seront travaillées de manière transversale dans chacun de ces chapitres.

Chapitre 5

La numérisation : un nouveau régime de représentation des fonds photographiques

Dans ce premier chapitre d'analyse des données, nous allons nous intéresser à l'étape de numérisation des fonds sous l'angle des opérations qui assurent le passage des images photographiques d'un support d'inscription matérielle à un autre (transmédiation, transfert d'un support analogique à un support numérique). Mais au-delà de la question du support matériel d'inscription et de circulation des images photographiques, il s'agit par ailleurs de saisir comment les opérations logistiques sont aussi des opérations de construction de sens.

Il n'y a pas *une* façon de montrer une collection sous sa forme numérisée, mais une infinité a souligné lors d'un entretien J.G.L., restaurateur et spécialiste de la numérisation. La numérisation est toujours une *interprétation* du fonds : une reconstruction sur un nouveau support, qui cherche à donner à voir les fonds originaux de manière fidèle, mais qui implique nécessairement des transformations, des distorsions, la mise en avant de certains aspects et l'occultation de certains autres.

Par les choix et les opérations de transformation qu'elle impose, la numérisation construit donc une représentation des fonds originaux tout en rendant possible leur diffusion sur le Web. Nous allons chercher à comprendre les modalités

de cette construction : quelles sont les médiations qui assurent le passage du corpus photographique original vers un corpus numérique ? Comment cette opération de numérisation configure-t-elle notre relation aux fonds photographiques patrimoniaux ?

La construction d'une représentation numérique des fonds photographiques s'opère à plusieurs niveaux. Après avoir montré comment se sont mises en place les pratiques de numérisation à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et à *Bibliothèque et Archives Canada* (I), nous nous intéresserons aux modalités de sélection des objets qui reconstituent l'archive comme un *tout* signifiant. De même que la mise en patrimoine suppose un choix et une qualification des objets, la numérisation implique de faire un tri parmi les fonds volumineux (on ne peut pas *tout* numériser). Quels sont alors les critères qui guident cette opération de sélection (II) ? Nous étudierons également les conditions de représentation des objets photographiques eux-mêmes (choix d'un objet parmi des multiples, recadrage, description textuelle dans les métadonnées) (III). En dernier lieu, nous nous pencherons sur la matérialité et le régime de légitimité des copies numériques (IV).

I – Une chaîne de supports de reproduction technique

La reproduction des fonds patrimoniaux vise deux principaux objectifs : la préservation (réalisation de copies de sauvegarde et de consultation) et la diffusion des fonds (notamment via le Web). De plus en plus répandue à partir du début des années 1990, la numérisation est progressivement devenue la technique de reproduction et de diffusion privilégiée par les institutions patrimoniales.

I.1 Passage d'un mode de reproduction analogique à un mode de reproduction numérique

La numérisation est une technique qui succède à d'autres moyens de reproduction des fonds patrimoniaux, comme la copie photographique, le microfilmage, ou la copie sur vidéodisque. Supplantant elle-même la gravure et la lithographie comme moyen de reproduction des œuvres, la photographie est restée jusqu'à récemment la pierre angulaire du système de documentation, d'archivage et de mise en circulation des documents et objets patrimoniaux¹⁴¹. Jusque dans les années 1997-1998 à *Bibliothèque et Archives Canada* ainsi qu'à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, l'essentiel des copies destinées à la préservation, à la recherche et à la documentation des fonds étaient réalisées sur support photographique.

L'essor de la reproduction numérique a été favorisé par l'augmentation du coût des matériaux photographiques depuis le milieu des années 1990. En effet, l'industrie photographique a connu une mutation importante liée au développement des dispositifs numériques (appareils de prise de vue et logiciels de traitement de

¹⁴¹ Au sujet de la photographie comme mode de reproduction des œuvres d'art, on pourra consulter G. Freund, « La photographie, moyen de reproduction de l'œuvre d'art », *Photographie et société*, 1974, pp. 93-97.

l'image)¹⁴². La baisse de consommation des produits et services traditionnels (films, papiers, émulsions chimiques et travaux de développement) au profit de l'achat de nouveaux équipements numériques a entraîné l'arrêt de la production d'un ensemble de matériaux photographiques argentiques utilisés par les institutions patrimoniales pour réaliser des copies de leurs fonds. A.R, archiviste au département « Art et photographie » de BAC, nous a indiqué que dès 2003, la pratique de copie de sauvegarde des fonds de BAC a complètement basculé de l'argentique au numérique¹⁴³ suite à l'arrêt de la production au Canada du film photographique utilisé par le service.

Avant la généralisation de l'imagerie numérique dans le secteur du patrimoine culturel, plusieurs institutions s'étaient lancées dans des projets de copie de leur fonds sur vidéodisque¹⁴⁴. Le directeur de la section « Art et Photographie » à BAC nous a expliqué qu'à la fin des années quatre-vingt, le département de photographie des anciennes *Archives nationales* à BAC a initié un projet pilote de vidéocatalogage d'un corpus d'environ 20 000 caricatures, afin de tester la durée de vie des copies. Il s'est avéré que la qualité n'était « pas très bonne » (selon les mots d'un archiviste de BAC) et que la technologie utilisée (le type de disque de stockage) a disparu au bout de quatre ans.

Le service des « Archives photographiques » de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* a lui aussi lancé au début des années quatre-vingt-dix un projet de vidéocatalogage de ses fonds. Ces expériences sur support vidéodisque n'ont pas été poussées bien plus loin. La qualité des images n'était pas très satisfaisante et la technologie utilisée est devenue obsolète peu de temps après le début de cette expérience.

¹⁴² Citons parmi les faits marquants l'annonce par *Kodak* en 2004 du recentrement de son activité sur la photographie numérique et le cinéma numérique, la faillite d'*AgfaPhoto* en 2005 et l'arrêt de la production d'appareils et de films *Polaroid* en 2007.

¹⁴³ Du moins à la section « Art et photographie », qui était en peu en avance de ce point de vue sur le reste des services de l'institution.

¹⁴⁴ Mis au point à la fin des années 1970, le vidéodisque est un système analogique de copie vidéo des images, permettant la création de bases de données illustrées, interrogeables sur des postes informatiques locaux.

Rapidement, on est donc passé d'un mode de reproduction analogique des fonds photographiques à un mode de reproduction numérique. « Au tournant des années 1990 », indique Jean-Charles Leyris, « nous savions déjà que, dans le domaine informatique, le numérique allait s'imposer en matière de traitement et de visualisation d'images » (Leyris, 1997 : en ligne). La numérisation a donc pris le pas sur les autres formes de reproduction technique dans les politiques de préservation et de diffusion des fonds patrimoniaux.

La numérisation consiste à représenter les informations visuelles d'un document par codage informatique. L'opération de codage fonctionne par prélèvement et quantification de l'information (niveaux de lumière, couleurs) et par leur reproduction sous la forme d'une suite binaire de 0 et de 1 (un enchaînement de valeurs discrètes, *numériques*). Grâce à un scanner ou un appareil photographique numérique, on transfère donc ces informations d'un support analogique (papier, verre, film plastique) vers un nouveau support de stockage et de diffusion : le disque dur d'un ordinateur, un Cd, etc.

Si le coût d'équipement en matière de postes de numérisation (scanners, appareils photographiques numériques) et de traitement de l'image reste élevé, les principaux avantages de la reproduction numérique résident dans sa maniabilité, son caractère dynamique et sa capacité de diffusion sur les supports et réseaux numériques.

I.2 Les campagnes de numérisation à la *Médiathèque* et à *BAC*

C'est à la fin des années 1990 que la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* ont initié leurs premières campagnes systématiques de numérisation. Bien qu'elle ait mené des projets pilotes depuis le début des années 1990, la section « Art et photographie » de *BAC* ne s'est dotée de ses premiers scanners que dans les années 1996-97. Les travaux

de numérisation à des fins de préservation sont toutefois réalisés par un autre service de *BAC* spécialisé dans les opérations de reproduction¹⁴⁵.

La prestigieuse collection Y. Karsh a été l'une des premières à être numérisée, suivie de différents ensembles photographiques choisis en fonction des projets de mise en valeur sur le Web (dont l'exposition « Vision photographique du Canada »). Plusieurs milliers de photographies ont également été scannées au fil des ans en fonction des commandes de reproductions par les utilisateurs. La mise en ligne des fonds a débuté dans les années 1998-99, et les campagnes de numérisation se sont accélérées au cours des années 2000. Pour l'année 2008-09, *BAC* a mis en place un plan de numérisation interne à grande échelle prévoyant de numériser un million d'images (mais la plupart sont des documents graphiques, et non photographiques)¹⁴⁶.

Au service des « Archives photographiques » de la *Médiathèque*, les opérations de numérisation à grande échelle ont débuté en 1997 dans le cadre du « projet Chaillot », avec l'objectif de mettre en ligne 300 000 images en dix ans. Compte tenu de l'ampleur de la tâche, une partie du travail a été externalisé sous forme d'une commande à la Régie industrielle des établissements pénitentiaires de Poissy. Les travaux de numérisation ont d'abord porté sur les parties anciennes du fonds des « Monuments historiques », puis sur les fonds apparentés aux « Monuments historiques » pour s'étendre ensuite à de nombreux autres fonds, dont ceux de l'ancienne association *Patrimoine photographique*.

Dès les premières expérimentations des techniques de numérisation des fonds patrimoniaux, les photographies « ont été perçues comme des « contenus » idéalement adaptés à la numérisation »¹⁴⁷ (Klijn et Lusenet, 2000 : v). Cette attractivité des fonds photographiques tient à plusieurs facteurs. Du point de vue de leur structure matérielle, les photographies ont l'avantage de présenter une surface plane, aisément

¹⁴⁵ Parfois, des contrats sont passés avec des partenaires extérieurs pour des projets spéciaux (par exemple un large projet de numérisation de microfiches), mais les objets ne sont généralement pas auto isés à sortir de l'établissement.

¹⁴⁶ *Bibliothèque et Archives Canada*, « Rapport sur les plans et les priorités 2008-2009 ». En ligne : <<http://www.tbs-sct.gc.ca/rpp/2008-2009/inst/bal/bal00-fra.asp>>. Mis en ligne le 12 février 2008, consulté le 28 août 2008.

¹⁴⁷ Traduction de l'auteur.

numérisable et représentable en deux dimensions à l'écran. Par ailleurs, comme l'a souligné en entretien J.B. (directeur du département « Art et photographie » à BAC), « l'aspect visuel est incontournable » dans la stratégie de communication des institutions patrimoniales : la photographie « donne une visibilité » aux projets. Enfin, ces matériaux ayant été patrimonialisés assez récemment, les institutions patrimoniales sont incitées à lancer des projets de mise en valeur de ces fonds peu exploités, d'autant plus que le public porte un intérêt grandissant à la photographie (entretien avec J.B.).

Malgré tout, les acteurs que nous avons rencontrés ont insisté sur le fait que l'apparente simplicité des projets de numérisation des fonds photographiques masque en réalité de redoutables difficultés : volume d'objets à traiter qui se chiffre en millions, hétérogénéité et fragilité des supports, multiplicité d'objets représentant une même image (négatif, contretype du négatif, tirages anciens, tirages modernes), etc. Les institutions patrimoniales se heurtent immanquablement à ces problèmes inhérents au matériau photographique.

II – La constitution de collections numériques : logiques de sélection des fonds

Les collections numériques donnent une image des fonds conservés dans les institutions patrimoniales, mais elles sont le fruit d'un processus de sélection des objets à numériser parmi l'ensemble des objets constituant la collection originale. Pour donner une idée de l'importance des mécanismes de sélection dans la construction d'une collection numérique, il est intéressant de jeter un œil au pourcentage d'objets numérisés par rapport au nombre total de photographies constituant les fonds de *Bibliothèque et Archives Canada* et de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

On peut difficilement estimer le nombre total d'objets numérisés par des institutions qui gèrent des fonds composés de plusieurs millions, voire plusieurs dizaines de millions de photographies. Même les acteurs que nous avons interrogés ont eu de la difficulté à nous répondre. Si toutes les photographies numérisées ne sont pas mise en ligne sur le Web, le nombre d'images accessibles sur les bases de données en ligne de *BAC* et de la *Médiathèque* reste toutefois un indice intéressant¹⁴⁸. Dans le cas de la *Médiathèque*, si l'on se réfère au nombre d'images versées par le service des « Archives photographiques » dans la base de données *Mémoire* (429 627 images en ligne sur un fonds total de près de 10 millions d'objets), on arrive au chiffre de 4,3 % du fonds photographique en ligne au mois de janvier 2009.

Pour *BAC*, nous ne pouvons pas nous appuyer sur le nombre d'images dans les bases de données en ligne car celles-ci se recoupent et peuvent contenir en partie les mêmes images. A.R., archiviste à la section « Art et photographie », a avancé le chiffre d'environ 80 000 photographies numérisées et 60 000 en ligne. Compte tenu de la taille totale des fonds (près de 25 millions d'objets), on recense donc pour *BAC* seulement 0,2 % du fonds accessible en ligne.

¹⁴⁸ Ces chiffres sont à manier avec précaution et restent indicatifs.

Ces faibles pourcentages font ressortir que la collection en ligne donne une représentation très partielle de la collection originale. D'où l'importance de s'intéresser aux modalités du choix des objets qui sont numérisés et mis sur la Toile.

II.1 Numérisation systématique vs sélection thématique ?

À la section « Art et Photographie » de *BAC*, la stratégie de numérisation se caractérise par une sélection thématique en fonction d'opérations de valorisation en ligne précises. Les projets de numérisation sont, selon les mots de son directeur, J.B., « très sélectifs, très ciblés en fonction des exigences du programme de financement *Culture canadienne en ligne* ». Disparu en 2008, ce programme subventionnait, par le biais du *Fonds Mémoire canadienne*, des projets de numérisation visant la valorisation thématique des fonds sous la forme d'expositions virtuelles en ligne et de modules éducatifs.

Si elle a permis d'établir une présence des institutions canadiennes sur le Web et d'innover en matière de présentation des contenus, cette politique de financement ne correspondait pas toutefois à l'ensemble des besoins de *BAC* en termes de numérisation de ses fonds. Selon J.B., il est intéressant d'un point de vue stratégique de pouvoir numériser de grands ensembles de photographies qui offrent des points d'intérêt variés (numérisation extensive, aussi appelée numérisation de masse), au lieu de se restreindre à une sélection thématique.

Le projet d'exposition virtuelle baptisé « Vision photographique du Canada : la mémoire d'une nation » a été la première initiative d'ampleur en termes de numérisation des collections photographiques à *BAC*. Un archiviste de *BAC* nous a expliqué qu'au début du projet, l'objectif était de mettre 150 000 photographies en ligne. Finalement, ce sont environ 50 000 photographies qui ont été numérisées. Portant sur l'histoire canadienne de 1843 jusqu'au milieu du XX^e siècle, ce projet a été mis en œuvre dans le but d'« obtenir de l'argent pour numériser et mettre en ligne un grand nombre de photographies » (J.B.). Mais selon le programme de financement, la mise en accès de ces images sur la Toile ne pouvait se restreindre à une base de

données : il devait comprendre une partie de présentation et de contextualisation des images.

Depuis 2006, le Ministère du Patrimoine canadien a mis en place un système de financement de projets de numérisation de masse. La section « Art et photographie » de *BAC* se tourne donc à présent vers ce type de démarche, avec un mode de valorisation en ligne qui ne passera plus forcément par l'exposition virtuelle, mais par le versement dans des bases de données en ligne. Toutefois, au moment où nous avons mené notre enquête à *BAC*, le directeur de la section « Art et photographie » nous a indiqué que les projets de numérisation de masse portant spécifiquement sur les fonds photographiques n'étaient pas prioritaires¹⁴⁹, l'avantage étant surtout donné aux fonds de documents publiés (journaux, livres, etc.) dont la manipulation des objets et la gestion des droits d'auteurs est plus simple. *BAC* étant équipée pour la numérisation automatique d'imprimés (avec des machines qui tournent automatiquement les pages des livres), le rendement est plus élevé pour ce type de matériau.

Le processus est au contraire relativement long pour numériser les négatifs : il faut les sortir de leur enveloppe, les poser sur le scanner, les scanner, et les remettre dans leur enveloppe. « Pour être franc » nous a confié J.B, « l'établissement veut pouvoir annoncer : nous avons numérisé dix millions de documents l'an dernier. C'est plus impressionnant que de dire : nous avons scanné 25 000 images l'an dernier ». J.B pose un regard critique sur une telle logique comptable :

Le fonctionnement politique de la bureaucratie consiste à manipuler des nombres, et les nombres sont toujours beaucoup plus impressionnants quand ils sont gros. Par exemple, on dira : nous avons eu trois millions de clics sur notre site Internet. Mais peut-être que pour deux millions d'entre eux, il s'agissait de gens qui cherchaient quelque chose qu'ils n'ont pas trouvé. Ce qui est plus important pour moi, c'est de savoir combien de temps ils sont restés et quelle a été la profondeur de leur consultation du site. De la même manière, on peut se demander combien de livres représentent dix millions de pages. Peut-être que cela représente

¹⁴⁹ Un projet portant sur la numérisation du fonds de l'Office national du film avait été proposé mais refusé.

25 000 livres. Cet argument du chiffre est difficile à contrer, et il est assez pénible¹⁵⁰.

La stratégie de numérisation de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* est sensiblement différente de celle de la section « Art et Photographie » de BAC. En effet, elle est résolument orientée vers la numérisation de masse. Les subventions accordées par le Ministère de la Culture pour la numérisation s'accompagnent moins de directives sur les formes de la présentation en ligne que d'objectifs chiffrés¹⁵¹. La numérisation ne se fait donc pas par sélection à l'intérieur des fonds mais par traitement systématique.

On remarque donc que les logiques de sélection des fonds à numériser de BAC et de la *Médiathèque* diffèrent nettement. Tandis que BAC a procédé jusqu'à présent par sélection de photographies dans différents fonds en vue de les rassembler dans des expositions virtuelles thématiques, la *Médiathèque* opère plutôt par traitement systématique de chaque fonds retenu pour la numérisation.

Le directeur de la *Médiathèque* explique qu'au service des « Archives photographiques » :

la démarche [de numérisation] est systématique et non sélective, pour des raisons tenant aux chaînes de production : il est impossible de sélectionner au fur et à mesure les données à numériser, la démarche relève de la filière archives (inventaire systématique) et non documentaire (sélection en fonction de critères variables en fonction des buts éphémères de la recherche)¹⁵².

Dans cet extrait, le directeur de la *Médiathèque* revendique une approche « archivistique » en l'opposant à une approche « documentaire », soumise aux aléas de projets ponctuels (il parle à ce sujet de « critères variables » et de « buts éphémères »). Cette difficulté à établir des critères de sélection cohérents à l'intérieur

¹⁵⁰ Extrait d'entretien avec J.B., directeur de la section « Art et photographie » de *Bibliothèque et Archives Canada*.

¹⁵¹ La coordinatrice générale du service des « Archives photographiques » a par exemple mentionné en entretien que dans le cadre de l'appel à projet de numérisation du Ministère de la Culture, le service a reçu autour de 120 000 euros avec l'objectif de mettre au moins 40 000 images en ligne dans l'année.

¹⁵² J.-D. Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », Séminaire du 16 novembre 1998. En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin 2006.

des fonds (« il est impossible de sélectionner au fur et à mesure ») a également été évoquée en entretien par une personne chargée de la numérisation aux « Archives photographiques » :

si on commence à faire de la sélection nous aussi [en tant que documentaliste] sur les fonds, on fait un choix qui actuellement ne serait pas fondé sur des critères très pertinents, parce qu'on n'ira pas regarder chacun des négatifs. On va se focaliser sur des titres accrocheurs, sur des légendes bien écrites, parce qu'on va se baser sur les inventaires qui ont été faits.

Le commentaire ci-dessus montre que la photographie est perçue par le biais d'une construction documentaire préalable qui définit ses conditions de connaissance et d'accès : une notice descriptive plus ou moins attrayante rédigée dans le passé par un autre documentaliste pourra influencer le choix de faire entrer tel ou tel objet dans la collection numérique. Le retour systématique à un examen individuel des objets (qui permettrait de les redécouvrir avec un regard neuf, non médié par l'interprétation documentaire existante) n'étant pas tenable du point de vue logistique, la méthode retenue consiste à numériser l'ensemble d'un fonds pour en offrir une représentation « complète », non filtrée par des critères de sélection qui pourraient se révéler hasardeux.

Ces observations suscitent plusieurs remarques. Premièrement, si elle n'opère pas de sélection à l'intérieur de chaque fonds, la démarche de numérisation systématique n'en construit par pour autant une représentation *objective*, ni forcément complète : elle reste un *point de vue* sur les collections. Il arrive que certaines parties des fonds, jugées trop denses ou trop complexes à manier, soient provisoirement écartées des opérations de numérisation. Comme nous le verrons plus loin, la fragilité ou le caractère encombrant de certains formats (notamment les grandes plaques de verre ou les albums) sont des critères importants dans le processus de sélection des objets à numériser (on privilégiera les artefacts les plus faciles à manipuler). Par ailleurs, comme nous le verrons plus loin, la numérisation implique toujours des choix concernant les modalités de représentation visuelle des objets

(cadrage, traitement de l'image) et la description textuelle des images (métadonnées)¹⁵³.

Deuxièmement, la remarque du documentaliste faisant état d'une réticence à sélectionner des photographies en fonction des descriptions rédigées dans les registres d'inventaire des fonds montre que dans la mise en valeur du patrimoine se construisent des strates de médiations qui se superposent et se croisent, dans des mouvements qui peuvent être complémentaires ou conflictuels. La mise en valeur du patrimoine se caractérise donc par une sédimentation de traces de médiation, se constituant à différents stades du processus de mise en valeur (inventaire, descriptions, archivage, mise en communication), et dans différents contextes d'interprétation (réalisés à des époques différentes, les inventaires et catalogues sont le reflet de configurations temporelles, de manières de faire, d'un vocabulaire, de centres d'intérêts, qui peuvent changer au fil du temps).

II.2 Les critères de sélection des fonds à numériser

Après avoir examiné dans les grandes lignes les stratégies de numérisation des fonds à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et à *Bibliothèque et Archives Canada*, intéressons-nous maintenant aux critères de sélection des fonds à numériser. Il est ressorti des entretiens que le principal critère est d'ordre pratique : selon le directeur de la *Médiathèque*, le choix se porte d'abord sur « ce qui est facile à faire » ; le directeur de la section « Art et photographie » à *BAC* parle quant à lui d'un « facteur économique », dans le sens où « le choix se porte généralement sur des ensembles de pièces dont la numérisation sera facile à mettre en œuvre »¹⁵⁴.

Mais d'autres critères entrent en ligne de compte, notamment la logique de l'usage qui amène à numériser les photographies dont les utilisateurs commandent des reproductions. La question des droits de diffusion joue aussi un rôle important

¹⁵³ De plus, au moment de la mise en ligne, les textes de présentation orientent la lecture et l'interprétation du contenu d'un fonds.

¹⁵⁴ Extraits d'entretien avec J.B., directeur de la section « Art et photographie » de *BAC* et J.D.P., directeur d la *Médiathèque*.

(copyright, droits d'exploitation, mais aussi droit à l'image des personnes représentées) : il arrive souvent que les fonds qui pourront être librement diffusés en ligne (soit parce qu'ils sont tombés dans le domaine public, soit parce que des accords ont été signés avec les ayants-droits) soient privilégiés dans les campagnes de numérisation. Nous allons évoquer plus en détail ci-dessous d'autres critères qui sont fortement ressortis de nos observations : le prestige des fonds, leur utilité, leur fragilité et l'état des médiations documentaires préalables.

II.2.1 Le prestige des fonds

Le rapport *In the picture* indique que « la (partie de) la collection qui est numérisée est habituellement celle qui est considérée comme la plus attrayante pour le public. Dans les projets pilotes par exemple, les institutions choisissent fréquemment de numériser les parties les plus célèbres de leur collection » (Klijn et Lusenet, 2000 : 28). C'est le cas à BAC avec la collection Y. Karsh, l'une des plus importantes acquisitions photographiques réalisées par le gouvernement du Canada (chiffrée à près de trois millions de dollars). Entre 17 000 et 20 000 photographies de cette collection ont été numérisées.

À la Médiathèque également, ce critère joue un rôle important dans le choix des fonds à numériser : les fonds liés à l'activité historique du service des « Archives photographiques » en lien avec la *Commission des monuments historiques* ont été privilégiés (« on a fait le fonds Cluny parce le musée de Cluny est une création de la *Commission des monuments historiques* » a indiqué en entretien le directeur de la Médiathèque), de même que les fonds de photographes célèbres comme celui d'E. Atget ou de l'atelier Nadar. Toutefois, des fonds « mineurs » (selon les mots de la conservatrice des fonds photographiques à la Médiathèque) ont également bénéficié d'opérations de numérisation.

II.2.2 L'utilité documentaire des fonds

Au service des « Archives photographiques » de la *Médiathèque*, le fait que certains fonds aient une utilité documentaire pour identifier ou restaurer les objets photographiés tend à leur donner un avantage. Ainsi le fonds des « Monuments Historiques » a-t-il été numérisé en priorité car ces images ont une utilité judiciaire, en permettant d'identifier des objets volés et revendus sur le marché. C'est ce que J.D.P., le directeur de la *Médiathèque*, nous a indiqué lors d'un entretien :

Actuellement, on privilégie toujours le fonds MH [...] parce qu'on a besoin des photos des objets pour pouvoir les retrouver si jamais des personnes indélicates les empruntaient et les revendaient en Belgique ou aux Pays-Bas¹⁵⁵.

Dans le cas du fonds dit des « musées nationaux parisiens » (et notamment la partie représentant des vitraux), l'intérêt est aussi de faciliter le travail de restauration des objets représentés : « quand on dépose un vitrail, on prend des photos systématiquement » explique J.D.P., « l'intérêt est d'avoir le vitrail avant et après sa restauration »¹⁵⁶.

II.2.3 La préservation des originaux : dialectique de la conservation et de l'accès

L'état de conservation des fonds est un critère majeur dans les politiques de numérisation. En effet, la création de copies numériques permet d'éviter la manipulation fréquente des originaux lors de la consultation. L'étude *In the Picture* (Klijn et Lusenet, 2000) montre ainsi que la préservation est la première raison avancée par les institutions européennes de conservation de fonds photographiques pour justifier leurs opérations de numérisation¹⁵⁷. Le critère de la préservation peut opérer selon deux logiques contradictoires : soit on considère qu'un fonds fragilisé doit être numérisé pour éviter de manipuler les originaux par la suite, soit on estime

¹⁵⁵ Extrait d'entretien avec J.D.P., directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Devant le critère de l'intégration des images dans des bases de données, de la mise en accès sur le Web et de la demande du public.

que la dégradation du fonds est trop avancée pour pouvoir le numériser, et que la manipulation ne fera qu'aggraver son état.

À *Bibliothèque et Archives Canada*, l'objectif d'une des premières opérations de numérisation entreprises par la section « Art et photographie » visait à faire des copies de sauvegarde de la collection Y. Karsh. Dans ce cas, nous a expliqué A.R., un archiviste de *BAC*, la numérisation a été pensée comme une opération de sauvegarde : d'une part la copie numérique serait accessible au cas où l'original disparaîtrait, et d'autre part, la numérisation permettrait de restreindre l'accès aux originaux fragiles afin de les préserver.

Le directeur de la section « Art et photographie » a évoqué l'autre manière de procéder (consistant à éviter de numériser des fonds posant de gros problèmes de préservation) à travers l'exemple des négatifs en nitrate de cellulose¹⁵⁸. Ceux-ci sont hautement inflammables, et les numériser implique d'utiliser un appareil spécialisé tout en assurant de bonnes conditions d'aération de manière à prévenir les risques d'incendie. Ces précautions, très contraignantes, rendent l'opération difficile et ne contribuent pas à faire de ces fonds des matériaux très attractifs. De fait, peu de négatifs en nitrate de cellulose conservés à *BAC* ont été numérisés à ce jour.

La dialectique entre conservation et diffusion dans les stratégies de numérisation se conjugue de différentes façons. Il peut arriver qu'une fois numérisés, l'accès aux originaux ne soit plus permis. Ceux-ci sont parfois congelés pour en garantir l'accès dans le futur, et la reproduction devient alors la seule forme disponible de l'objet. On a beaucoup parlé en 2001-2002 de la congélation des onze millions d'images de l'archive Bettmann (rachetée par l'agence de photographie *Corbis*) et de leur mise en dépôt dans une ancienne mine de Pennsylvanie, transformée en centre de préservation. Menacé de disparition en l'espace d'une centaine d'année, ce fonds historique mondialement reconnu est aujourd'hui

¹⁵⁸ Ce procédé mis au point en 1887 et utilisé jusqu'à la fin des années 1950 a été interdit en raison de sa grande inflammabilité. Les négatifs en nitrate de cellulose sont très difficiles à manipuler et peuvent dégager des émanations toxiques pour la santé qui dégradent également les autres collections photographiques environnantes.

conservé à très basse température de manière à prolonger durablement sa longévité (jusqu'à plusieurs milliers d'années selon les responsables du centre de préservation).

Mais certains spécialistes se sont émus du risque que l'accès aux originaux ne soit définitivement compromis, alors que moins de 2% des images avaient été numérisées au moment de leur stockage à basse température. Un article du *New York Times* intitulé « A Century's Photo History Destined for Life in a Mine » rapportait que « certains s'inquiètent que la collection n'ait été enfermée dans une tombe [...] On enterre l'analogique, et le digital danse sur sa tombe »¹⁵⁹. Ainsi la numérisation n'est-elle pas toujours synonyme d'un meilleur accès aux fonds : la diffusion en ligne élargit considérablement la disponibilité des reproductions, mais l'accès aux documents originaux (rarement nécessaire pour le grand public mais crucial pour les chercheurs) peut dans certains cas être radicalement limité.

Toutefois, si la consultation de certaines pièces très fragiles peut être limitée pour des raisons de préservation, ni la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* ni *Bibliothèque et Archives Canada* ne se sont lancées dans des opérations de congélation et n'imposent à notre connaissance de restrictions à l'accès aux originaux semblables au cas de l'archive Bettmann.

II.2.4 La documentarisation préalable des fonds : des strates de mise en valeur

La mise en œuvre de politiques de numérisation requiert, nous l'avons vu, des arbitrages complexes entre mise en accès et conservation. Dans l'élaboration du choix des fonds à numériser, l'état de documentarisation préalable des fonds est un autre critère déterminant. Plusieurs cas de figure peuvent se présenter, mais nous avons observé que de manière générale, l'avantage est donné aux fonds déjà inventoriés et bien documentés. En effet, le repérage et la sélection des photographies, leur numérisation et la création de métadonnées descriptives sont considérablement

¹⁵⁹ Traduction de l'auteur. Sarah Boxer, « A Century's Photo History Destined for Life in a Mine », *New York Times*, 15 avril 2001. En ligne : <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E04E1D71031F936A25757C0A9679C8B63&sec=&spon=&pagewanted=3>>. Consulté le 3 février 2009.

facilités si les objets sont déjà identifiés de manière individuelle et décrits précisément dans des notices informatisées.

À *Bibliothèque et Archives Canada*, le directeur de la section « Art et photographie » nous a expliqué que les opérations de numérisation se concentrent sur de larges ensembles de photographies pour lesquelles il existe déjà une description documentaire. C'est ce que nous a confirmé A.R., archiviste à *BAC*, en évoquant l'un des premiers projets de numérisation des anciennes *Archives nationales* (projet *SchoolNet*) portant sur des photographies de soldats de la Première Guerre Mondiale : ce fonds a été scanné car il existait déjà une base de données décrivant individuellement toutes les images.

De même, dans le cas du projet « Vision photographique du Canada », l'objectif était, selon un A.R., de « numériser des documents qui étaient déjà inventoriés et catalogués sur le système informatique ». Il suffisait alors de « créer une copie numérique et de l'attacher à cette notice »¹⁶⁰. Encore une fois, ce mode de faire est partiellement lié aux conditions de financement du projet. En effet, les subventions obtenues via le *Fonds mémoire canadienne* n'étaient pas destinées à financer des opérations de documentarisation ou de recherche sur les fonds, mais à mettre en ligne des ensembles d'images déjà mises en valeur par une description et un inventaire précis, et de préférence déjà numérisées et archivées dans une base de données.

On retrouve aussi cet argument à la *Médiathèque*, dont le directeur a par exemple mentionné en entretien que le fonds Nadar a bénéficié d'un projet de numérisation car il était « déjà bien traité », dans le sens où de nombreux personnages célèbres représentés sur les photographies avaient déjà été identifiés. Il a toutefois précisé que l'on peut malgré tout choisir de numériser des fonds encore non inventoriés, et se servir de l'opération de numérisation pour faire l'inventaire d'un fonds. On peut alors procéder de différentes manières, en fonction des informations à disposition : « soit vous faites l'inventaire et vous numérisez, premier

¹⁶⁰ Extrait d'entretien avec A.R., archiviste à *Bibliothèque et Archives Canada*.

cas, soit deuxième cas vous numérisez et vous faites l'inventaire à partir de la numérisation »¹⁶¹.

II.2.5 La présélection des fonds par des opérations de reproduction antérieures

Il est également ressorti des entretiens que les fonds déjà pré-sélectionnés pour être reproduits sous forme de microfilms, copies photographiques ou vidéocatalogage tendent à être davantage retenus pour les projets de numérisation. Ce facteur tient au fait que les fonds déjà reproduits sont souvent les plus utilisés ou les plus prestigieux, mais aussi au fait que l'existence préalable de copies permet d'éviter de manipuler les originaux fragiles. Dans ce cas, la numérisation consiste à reproduire une copie de l'original (voire une copie d'une copie), et induit par là même une superposition des médiations techniques de l'objet.

Selon la responsable des projets web à *BAC*, le but de l'exposition virtuelle « Vision photographique du Canada » était de numériser un grand nombre de photographies à partir de leur copie en négatif. L'intérêt de travailler à partir des copies de négatifs était de « ne pas avoir à sortir les originaux des réserves et à les manipuler (ce qui permet de gagner du temps) »¹⁶². Dans les années 1960-70, *BAC* a copié une grande partie de ses fonds photographiques en négatifs pour des besoins de préservation et pour faciliter la recherche et la consultation des fonds par le public. Aujourd'hui, ce sont donc surtout ces copies photographiques qui sont numérisées afin d'éviter la manipulation des originaux.

Au service des « Archives photographiques » de la *Médiathèque*, certaines numérisations ont été produites à partir des images vidéos réalisées dans le cadre du projet de vidéocatalogage, elles mêmes réalisées à partir de microfilms. Deux vidéodisques ont été créés au début des années quatre-vingt-dix : « l'un de 56 000 images comprenant une sélection par photographe (Nadar, Atget, Bonney, Puyo,

¹⁶¹ Extrait d'entretien avec J.D.P., directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

¹⁶² Extrait d'entretien avec B.G., responsable des projets web à *Bibliothèque et Archives Canada*.

etc.), l'autre de 24 000 images sur les fonds des musées nationaux parisiens »¹⁶³. Le directeur de la *Médiathèque* explique que ces vidéodisques « peuvent être numérisés et l'ont été dans la mesure où un texte, une légende réelle est associée à l'image »¹⁶⁴. En entretien, il a précisé que les opérations de numérisation lancées à partir de 1997 se sont appuyées sur le travail précédent de vidéocatalogage :

on a décidé de numériser dans l'ordre le Fonds MH [Monuments historiques], les fonds apparentés MH, le fonds ancien et puis le fonds des architectes [...], du Touring club [...] soit d'une manière simple en essayant de reprendre les anciennes numérisations obtenues par la vidéo (il y avait un premier programme de vidéodisque), on a numérisé le vidéodisque [...]¹⁶⁵.

Une partie des numérisations réalisées à partir des images vidéo a été versée dans la base de données *Mémoire* et mise en accès sur le Web, mais si la taille des fichiers obtenus est suffisante pour identifier l'image, la qualité reste assez limitée.

Les observations précédentes tendent à montrer que non seulement les fonds déjà connus et bien documentés sont plus volontiers choisis pour être numérisés, mais qu'en outre, plus les fonds sont reproduits, plus ils deviennent attractifs pour la numérisation. La présence de traces de mise en valeur des fonds (existence préalable de strates de médiations techniques et documentaires) appellerait donc la superposition d'un niveau de médiation supplémentaire (la numérisation).

Mais qu'en est-il des fonds peu connus et peu documentés : sont ils condamnés à rester dans l'ombre ? Nous verrons au chapitre 7 que certains projets (en particulier à *BAC*) utilisant des outils collaboratifs en ligne peuvent favoriser au contraire la mise en valeur de fonds encore peu documentés. Malgré des descriptions lacunaires, les photographies sont mises en ligne et les utilisateurs sont invités à participer à leur construction documentaire en ajoutant des informations directement sur le site Internet. Dans ce cas, c'est le processus de mise en accès qui contribue à la documentation des fonds, et non l'inverse.

¹⁶³ J.-D. Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Séminaire du 16 novembre 1998 ». En ligne. <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin 2006.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Extrait d'entretien avec J.D.P., directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

Pour conclure sur ce point concernant les logiques de sélection des fonds photographiques à numériser, nous avons vu qu'elles dépendent de choix institutionnels en matière de politiques de valorisation, mais qu'elles sont aussi fortement liées aux conditions de financement définies par le ministère de tutelle (à « des questions économiques et des questions d'agenda politique »¹⁶⁶ déclare le directeur de la section « Art et photographie » à *BAC*).

Parmi les critères de sélection qui entrent en ligne de compte pour choisir les fonds à numériser, nous avons vu que les objectifs de conservation et de diffusion s'articulent de manière complexe, et que la nature des photographies et le contexte de leur production (fonds d'un artiste célèbre, campagne d'inventaire et de reproduction d'œuvres d'art) entrent en considération dans la mesure où ils définissent l'intérêt et la valeur d'usage des photographies. Le statut des fonds et leur attractivité du point de vue de la numérisation révèlent des trajectoires de médiation des objets et ainsi que des trajectoires de circulation dans des régimes de valeur propres à chaque espace de pratique (Appadurai, 1986).

Nous avons par ailleurs insisté sur l'idée que la numérisation s'inscrit dans une superposition de strates de médiations : on numérise plutôt des fonds déjà mis en valeur par des médiations techniques (reproduction) et documentaires (inventaire, catalogage) antérieures. Là encore, ce processus révèle les étapes de la construction culturelle de la valeur des objets patrimoniaux, construction dont les modalités varient en fonction du contexte historique et en fonction de l'évolution des savoirs sur les objets (*ibid.*).

Intéressons-nous à présent à la remédiation des photographies, non plus du point de vue de la collection ou du fonds dans leur ensemble, mais du point de vue individuel des objets.

¹⁶⁶ Extrait d'entretien avec J.B., directeur de la section « Art et photographie » à *Bibliothèque et Archives Canada*.

III – Les modalités de représentation numérique de l’objet photographique : de l’épaisseur de l’objet à la surface de l’image

Il n’y a pas de traduction neutre faisant passer un objet d’un support médiatique à un autre. Toute procédure de reproduction technique implique un regard sur l’objet. Par exemple, dans le cas d’une reproduction photographique d’une œuvre d’art (une peinture, une sculpture, etc.), des variations dans l’angle de prise de vue, le cadrage (représenter un détail ou représenter l’ensemble de l’œuvre), l’éclairage ou le traitement des couleurs peuvent produire des représentations sensiblement différentes de l’œuvre. Il en va de même pour la numérisation d’une photographie. Les conditions de sa représentation numérique varient en fonction du choix d’une manifestation de l’image parmi de multiples supports de matérialisation, mais aussi en fonction du recadrage, du traitement de l’image et de sa description dans les métadonnées.

III.1 Sélection d’une modalité d’existence de l’image

Une première difficulté de taille posée par la numérisation des fonds photographiques réside dans le choix d’une modalité d’existence de l’image parmi ses différents supports de matérialisation (négatif, différentes versions de tirages, diapositives, copies de sauvegarde, etc.) : une même image peut être représentée sous une multiplicité de formes différentes.

La conservatrice des fonds photographiques de la *Médiathèque* souligne que la photographie a l’air d’un matériau « simple » à numériser, mais qu’il s’agit en fait d’« une des choses les plus difficiles à manipuler justement à cause de la multiplicité d’objets qui représentent la même image »¹⁶⁷. Le directeur de la section « Art et photographie » de *BAC* a évoqué en entretien un travail de préparation d’exposition au cours duquel il a retrouvé la même image dans dix-neuf fonds

appartenant à trois institutions différentes, sous des dizaines de formes et sur des supports divers (négatif, tirage, etc.). Dans un cas comme celui-là, quel objet choisir pour procéder à la numérisation ?

III.1.1 La préséance du négatif sur le tirage à la *Médiathèque* et à *BAC*

Chaque institution établit sa propre politique de choix du support à numériser en fonction de la situation. Le plus souvent, c'est entre le négatif et le tirage que le choix doit s'effectuer¹⁶⁸. Les entretiens que nous avons menés à la *Médiathèque* ont fait apparaître que c'est surtout la piste de la numérisation des négatifs (composant la majeure partie des fonds du service des « Archives photographiques ») qui a été privilégiée. Il en va de même à *BAC*, où ce sont le plus souvent les négatifs qui sont choisis pour être numérisés. Toutefois, le directeur de la section « Art et photographie » de *BAC* nous a précisé que le choix se fait aussi (là encore) en fonction du support le plus facile à manipuler : entre un négatif sur plaque de verre de grande dimension et un tirage de format standard, c'est vraisemblablement le tirage qui sera favorisé.

Selon la conservatrice des fonds photographiques de la *Médiathèque*, si le choix de numériser le négatif semble être la solution la plus simple, les choses se révèlent parfois plus complexes que prévu. Elle nous a expliqué au sujet des fonds des « Archives photographiques » que dans de nombreux cas, après avoir acheté des fonds de négatifs, les services de l'État ont produit plusieurs jeux de tirages destinés à différentes institutions : la *Commission des monuments historiques*, le *Musée de sculpture comparée* (aujourd'hui *Musée des monuments français*) et le service

¹⁶⁷ Extrait d'entretien avec A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque*.

¹⁶⁸ Toutefois certains fonds n'existent que sous la forme de tirages (ou bien les négatifs ont été perdus, ou endommagés), auquel cas la question ne se pose pas. D'autres fonds se présentent sous la forme de positifs transparents (plaques de projection), comme le fonds du Touring Club de France conservé à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*. Dans d'autres cas encore, seuls les négatifs d'un fonds ont fait l'objet d'un inventaire, et les tirages non inventoriés et non catalogués sont donc écartés de la numérisation.

commercial. Compte-tenu du grand nombre de tirages existants pour la même image, le parti-pris a été de privilégier la numérisation du négatif. Or rétorque-t-elle,

l'expérience a montré [...] que lorsqu'un négatif était trop grand pour le manipuler facilement, on a fait des internégatifs (c'est-à-dire des contretypes de format plus petit en passant par des interpositifs), et tous ces éléments ont la même cote que l'original. Nous pensions nous retrouver face à un fonds où, pour chaque cote, nous n'avions qu'un *seul* élément, alors que ce n'était pas du tout le cas. Il y a énormément de reproductions faites à partir du négatif original : des contretypes de sauvegarde, des contretypes pour manipuler plus facilement et même quand un négatif manquait, on n'a pas hésité à faire une reproduction d'un tirage existant et à donner à ce nouveau négatif la cote de l'original. Donc la confusion est possible de tous les côtés, entre les négatifs originaux et leurs multiples avatars, puis les tirages originaux, et puis tous les retirages qu'on a pu faire à partir du négatif original¹⁶⁹.

On voit bien que tant du point de vue du tirage que du négatif, la multiplicité des supports et des reproductions est un véritable casse-tête pour la sélection des objets à numériser.

III.1.2 Logique de valorisation artistique ou documentaire

Dans le cas de fonds photographiques reconnus pour leurs qualités artistiques¹⁷⁰, l'avantage donné au négatif sur le tirage est parfois contesté. Dans la logique artistique, c'est le tirage (en particulier le tirage d'époque ou « vintage », réalisé sous la supervision de l'auteur) qui possède la valeur d'*œuvre*. « Sauf rares exceptions », souligne J.-C. Lemagny, « le graveur ou le photographe ne considère pas la matrice [le négatif] comme un original. C'est parmi les épreuves qu'il désigne

¹⁶⁹ Extrait d'entretien avec A.D.M, conservatrice à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

¹⁷⁰ Il peut s'agir de photographies explicitement produites dans une démarche artistique, mais aussi de photographies pensées à l'origine comme des documents, et qui ont par la suite été envisagées sous un angle esthétique (voir par exemple les images de la Mission héliographique, première campagne d'inventaire photographique des monuments architecturaux en France) et auxquelles on a attribué une place importante dans l'histoire artistique de la photographie. C'est aussi le cas des photographies d'E. Atget, documentant l'architecture et les scènes de rue parisiennes, qui sont aujourd'hui célébrées pour leurs qualités artistiques (en 1986, le *Musée d'art moderne* de New York a acheté une importante collection de photographies d'E. Atget).

les originaux » (1983 : 26). Numériser et donner à voir des œuvres photographiques sous la forme de négatifs alors que des tirages de qualité existent fait donc figure d'hérésie aux yeux de certains spécialistes (selon une documentaliste de la *Médiathèque*, « mettre les négatifs en ligne c'est comme publier le brouillon d'un écrivain »¹⁷¹).

Concernant la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, une polémique est née au sujet du traitement des fonds de l'ancienne association *Patrimoine photographique*. Confiés à la *Médiathèque* au moment de la dissolution de l'association, ces fonds renferment l'œuvre de grands noms de la photographie (André Kertész¹⁷², Willy Ronis¹⁷³ et bien d'autres). Dans un article intitulé « Patrimoine photographique. L'État ne soigne pas son image » (2008), la journaliste Claire Guillot a vertement critiqué les choix de la *Médiathèque* concernant la mise en valeur de ces fonds. Elle déplore l'application d'une logique documentaire à ces photographies, malmenant selon elle leur dimension esthétique : « la sélection proposée ne répond à aucun critère esthétique. Les images sont envisagées comme des documents. Comment, avec de tels procédés, ne pas transmettre une vision faussée de l'œuvre ? » (2008 : 24). Elle prend l'exemple de la « visite guidée » en ligne consacrée au fonds Roger Parry :

Ainsi le photographe Roger Parry (1905-1977), proche du surréalisme et célèbre pour son illustration du livre *Banalité*, de Léon-Paul Fargue, en 1930, est représenté par un flot de 4778 images : en majorité des reportages alimentaires mineurs, alors que ses œuvres surréalistes ne sont qu'effleurées. Pire : on trouve côte à côte, sur le site, un photomontage surréaliste connu et une image de travail qui a servi à le fabriquer (*ibid.*).

¹⁷¹ Extrait d'entretien avec A.P., documentaliste à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

¹⁷² D'origine hongroise, André Kertész (1894-1985) arrive à Paris après la Seconde Guerre Mondiale où il fréquente le milieu littéraire et artistique (Brassaï, Colette, Mondrian, etc.). Son travail de reportage et d'exposition témoigne d'une influence des mouvements surréaliste et Dada.

¹⁷³ Décédé en septembre 2009 à l'âge de 99 ans, Willy Ronis est un photographe français d'origine ukrainienne (ses parents se sont exilés à Paris pour fuir les pogroms). Sa production en noir et blanc s'inscrit dans le courant de la photographie humaniste (dans lequel on situe également Henri Cartier-Bresson ou Robert Doisneau).

Pourtant, dans un document de synthèse¹⁷⁴, le directeur de la *Médiathèque* se donnait comme principe de « considérer l'image comme une œuvre et pas seulement sous son seul aspect documentaire : [...] œuvre photographique – tirage – avec ses caractéristiques puisque l'histoire de la photographie privilégie le vintage (tirage) au négatif ». Dans les faits, tenir ensemble les deux conceptions de la photographie est un engagement difficile à tenir et c'est plutôt la logique de valorisation archivistique (ou documentaire, selon les mots de C. Guillot) qui a été privilégiée à la *Médiathèque*.

D'après C. Guillot, il convient de distinguer strictement, à l'intérieur des fonds d'artistes, l'*œuvre* (tirages approuvés par l'auteur) de l'*archive* (négatifs, contacts, tirages de travail, correspondance, etc.). Pour sa part, un documentaliste de la *Médiathèque* a suggéré en entretien la possibilité d'offrir simultanément accès à plusieurs types de reproductions numériques en fonction des usages des différents types d'utilisateurs :

on peut tout à fait imaginer une base de données où l'on puisse consulter à la fois un vintage numérisé et un négatif numérisé [...] c'est l'occasion de créer une base de données commune entre plusieurs institutions, chaque institution apportant la numérisation de ses fonds, et à ce moment là on ne pose plus la question de savoir ce qu'il faut numériser : on numérise tout et c'est le public, c'est l'utilisateur qui choisit de consulter les différentes versions¹⁷⁵.

En effet, les chercheurs et les spécialistes ont aussi besoin d'accéder à l'ensemble de l'archive avec les essais, les ratés et les versions préparatoires des tirages pour pouvoir faire « un travail d'analyse sur les photographes, sur leur production, sur leur façon de travailler », mais il s'agit d'un mode de représentation du fonds différent de celui de l'« œuvre » validée par le photographe¹⁷⁶.

Au sein même de la *Médiathèque*, les avis divergent, signe que la question est épineuse et qu'il n'y a pas de réponse facile. Selon une personne chargée de la

¹⁷⁴ Jean-Daniel Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », Séminaire du 16 novembre 1998. En ligne . <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin 2006.

¹⁷⁵ Extrait d'entretien avec B.M., documentaliste à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

¹⁷⁶ Extrait d'entretien avec A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque*.

numérisation que nous avons rencontrée en visitant le Fort de Saint-Cyr (service des « Archives photographiques »), la priorité devrait être donnée au tirage quand il existe, mais seulement s'il s'agit d'un « tirage d'exposition » (une œuvre validée par l'artiste), « pas un tirage de travail » (un « brouillon »).

Un documentaliste rencontré au Fort de Saint-Cyr a insisté sur le fait que le choix de numériser le négatif ou le tirage (et quelle version du tirage) dépend d'un « angle de vue » sur les fonds :

C'est une question d'angle de vue [...]. Le premier angle de vue c'est l'angle [esthétique], là c'est le vintage qui est le document de référence parce qu'il y a la sensibilité de l'artiste qui s'exprime. Le deuxième point de vue c'est le point de vue archivistique ou documentaire et là on considère que c'est le négatif qui est le document original, parce qu'il y a plus d'information dans le négatif que dans n'importe quel tirage¹⁷⁷.

Ces conflits de points de vue (des « questions de doctrine » selon une documentaliste des « Archives photographiques ») concernant la mise en valeur des fonds photographiques découlent du statut ambigu de la photographie entre document et œuvre d'art (Rouillé, 2005). Les modes de mise en valeur des fonds dépendent bien sûr de la nature des objets que l'on doit traiter et de leurs conditions de production, mais aussi du regard que l'on porte sur les objets photographiques : une photographie n'est pas *en soi* un document ou une œuvre d'art, « elle est seulement dotée d'une valeur documentaire variable selon les circonstances » (Rouillé, 2005 : 17).

III.2 Traitement de l'image et recadrages

Outre le choix d'un support de matérialisation, la numérisation implique des arbitrages en termes de traitement de l'image et de cadrage, autant d'opérations qui construisent une interprétation de la photographie en la traduisant sur support numérique. Mais dans les cas que nous avons observés, une fois la photographie scannée (et éventuellement recadrée), peu de retouches sont faites sur l'image.

¹⁷⁷ Extrait d'entretien avec B.M., documentaliste à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

À la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, faute de temps les corrections de contraste et de luminosité ne sont pas systématiques, tandis qu'à *Bibliothèque et Archives Canada*, un traitement de l'image est réalisé à partir du scan, mais la densité et le contraste ne sont généralement pas touchés. La coordinatrice des projets de numérisation explique : « on essaie de reproduire le document original. Il n'y a pas de retouche pour gommer des imperfections à l'image. Il faut que ce soit le plus réaliste possible »¹⁷⁸.

III.2.1 L'inversion du négatif en positif

Numériser un négatif implique de le transposer en positif pour le rendre lisible à l'écran. Cette manipulation suppose non seulement une inversion des valeurs de l'image, mais aussi des choix pour faire ressortir certains détails. L'inversion négatif-positif s'apparente en fait à un processus de tirage et à ce titre, il est une interprétation du négatif. Les numérisations de positifs (tirages, clichés pour projection) sont aussi des interprétations de l'objet original (selon les mots de B.M., un documentaliste rencontré à la *Médiathèque*, « il y a mille façons de numériser un positif »), mais cette opération est particulièrement problématique lorsqu'il s'agit d'un négatif.



Figure 4 : Négatif sur plaque de verre de 12,5 x 17,5 cm (gauche) et inversion en positif (droite). Studio Topley, « On skis. Foot of the hill » (« En skis. Au pied de la colline »), mars 1897. *Bibliothèque et Archives Canada*.

¹⁷⁸ Extrait d'entretien avec B.G, responsable des projets web à *Bibliothèque et Archives Canada*.

Le problème se pose d'autant plus lorsque l'inversion est réalisée sur des fonds d'auteurs reconnus ou sur des fonds d'artistes. En effet, ceux-ci ont parfois sélectionné de leur vivant une partie de leur archive comme tirages de référence. Doit-on alors retoucher le négatif transformé en positif pour le faire correspondre au tirage de référence validé par l'auteur (sachant qu'il s'agit d'un travail délicat et de longue haleine) ou bien éviter de retravailler l'image pour être au plus proche de l'information source du négatif ? On retrouve ici le fil de la discussion sur la logique de valorisation artistique ou documentaire des fonds.

Selon A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque*, « quand on a un négatif et qu'on le met en positif », « c'est à partir de ce moment-là où les choses deviennent compliquées »¹⁷⁹. En effet, si l'utilisateur n'est pas conscient que l'image qu'il visionne à l'écran n'est pas un tirage mais un négatif dont on a inversé les valeurs, sa perception de l'objet est considérablement déformée. Dans le cas de la *Médiathèque*, nous avons remarqué que les notices descriptives de la base *Mémoire* ne renseignent pas toujours sur le champ de la technique et du support photographique¹⁸⁰ : l'utilisateur ne dispose pas alors de l'information lui permettant de comprendre quel type d'objet il est en train de regarder à l'écran.

A.D.M. a aussi évoqué en entretien une autre source de confusion : dans le cas des photographies de la Mission héliographique, il est arrivé que par un jeu de renvois entre la base de données *Mémoire* et la base *MediateK*, des négatifs (inversés en positif) soient associés à une notice décrivant un tirage. Elle explique que « pour l'internaute qui ne s'intéresse qu'à une question documentaire », l'intérêt est de pouvoir « visualiser une image », mais le statut de l'objet est ambigu. La notice peut décrire « une image avec un timbre sec »¹⁸¹, ou par exemple des légendes qui apparaissent dans le tirage, alors que le négatif qui a été numérisé en positif

¹⁷⁹ Extrait d'entretien avec A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

¹⁸⁰ Ou bien certaines fois, comme le fait remarquer A.D.M., la notice indique seulement « collodion », mais « qui sait que le collodion c'est un négatif sur verre au collodion » souligne-t-elle. « Collodion c'est une précision, mais la première information à donner c'est que c'est un négatif ».

¹⁸¹ Un timbre sec est une marque en relief apposée sur le tirage par gaufrage du papier à l'aide d'une presse ou d'un coin.

et qui apparaît pour illustrer cette notice peut être cassé, ou présenter de grandes traces de griffures. Dans ce cas, on ne parle pas de la même chose »¹⁸².

Pour A.D.M., l'avantage tend à être donné à « l'image », alors qu'en photographie il s'agit « d'images » *et* « d'objets » : une image peut être matérialisée sur différents supports photographiques et en tant qu'objet, ce couple image/support a des caractéristiques et une valeur propre (par exemple, une série de tirages à partir du même négatif peut présenter des variations de tonalité et de qualité, ou encore, une signature de l'auteur sur un tirage peut lui conférer le statut d'œuvre). Elle précise qu'il est important de pouvoir rendre compte de ces deux dimensions d'image et d'objet, de « rester sur ce fil », ce qui n'est pas aisé mais qui permet de proposer « plusieurs niveaux de lecture » pour satisfaire les besoins des différentes catégories d'utilisateurs :

on est devant un fonds patrimonial, c'est-à-dire qu'il possède à la fois un intérêt documentaire par ce qui est représenté sur les photographies, mais en même temps on conserve des photographies qui sont importantes pour l'histoire de la photographie, donc on doit toujours être sur un fil qui permet de répondre à ces deux exigences : satisfaire les gens qui ont des besoins documentaires mais en même temps pouvoir renseigner correctement les gens qui s'intéressent à l'histoire de la photographie pour ne pas faire croire qu'on a un négatif original alors qu'en fait on a une reproduction d'une épreuve ancienne, ou qu'on a un tirage original alors que c'est un retirage fait par le service bien plus tard¹⁸³.

Nous pouvons remarquer comment ici, le mode de valorisation des photographies dépend du statut qu'on leur accorde en tant qu'objet et/ou image du point de vue de l'institution qui réalise la numérisation, et que les usages possibles offerts aux utilisateurs en fonction de leurs besoins (intérêt « documentaire » pour l'information visuelle transmise par l'image, intérêt « patrimonial » pour les formes de matérialisation et d'inscription de l'image et l'histoire culturelle des objets photographiques) sont déterminés très tôt dans le processus de constitution de la collection numérique.

Igor Kopytoff a montré comment les différents statuts attribués aux artefacts et leur évolution dans le temps composent la « biographie culturelle » d'un objet. Cette

¹⁸² Extrait d'entretien avec A.D.M, conservatrice à la *Médiathèque*.

¹⁸³ *Ibid.*

perspective consiste à envisager l'objet patrimonial¹⁸⁴ comme «une entité culturellement constituée, à laquelle on attribue une signification culturelle particulière, et que l'on classe et reclasse dans des catégories construites culturellement»¹⁸⁵ (Kopytoff *in* Appadurai : 68).

III.2.2 Recadrages et décontextualisation

Le recadrage constitue un autre type d'intervention sur l'image qui a des conséquences non négligeables en termes de perception des objets originaux. Une première donnée à considérer à ce sujet est que la numérisation isole les objets de leur environnement. Extraites du fonds et de leur support de présentation original, les photographies ne se donnent plus à voir comme les éléments d'une série ou d'un album, mais comme des objets isolés. Cette décontextualisation peut affecter profondément la manière d'appréhender les photographies.

Par exemple dans le cas d'une page d'album, on se trouve face à une unité dans laquelle les photographies sont agencées, classées dans un certain ordre et parfois annotées (voir figure 5). Lorsque l'on numérise la page et que chaque photographie est ensuite découpée en fichier indépendant puis entrée dans une base de données en tant qu'objet individuel, l'ensemble perd alors son unité et l'objet n'est plus interprété comme un élément d'un ensemble solidaire qui lui donne sens.



Figure 5 : Studio Topley, album d'épreuves avec numéros des négatifs originaux et noms des clients, mars 1910.

Bibliothèque et Archives Canada.

¹⁸⁴ I. Kopytoff fait porter l'analyse sur les biens de consommation mais sa réflexion peut être étendue à notre champ d'étude.

¹⁸⁵ Traduction de l'auteur.

Du point de vue du recadrage des photographies en tant qu'objets individuels, deux positions s'affrontent : le recadrage apparaît dans certains cas comme une nécessité, alors que dans d'autres, il est perçu comme une dénaturation de l'image.

Pour les usagers internes et les professionnels du patrimoine (conservateurs, documentalistes, archivistes), le recadrage signifie souvent une perte d'informations précieuses pour pouvoir identifier le type d'objet numérisé (tirage, plaque de verre, etc.), dans la mesure où les marques et les inscriptions dans les marges donnent des indices précieux (par exemple explique A.D.M, pour différencier un négatif original sur verre d'une reproduction d'un négatif à partir d'un tirage ancien, on peut se fier aux traces de l'émulsion dans les marges). « En conservant les marges », explique-t-elle, « je ne pense pas que l'on perturbe l'internaute, mais au moins pour les gens qui sont dans le service et qui travaillent sur les fonds, on conserve une information qui leur est utile »¹⁸⁶.

Selon Annette Béguin-Verbrugge, « le fait de montrer le recadrage en le laissant inclus dans son cotexte d'origine conduit à rendre visible une démarche, un choix et une intention » (2006 : 252). Pour les chercheurs, l'accès au négatif non recadré permet également de connaître les choix du photographe en termes de tirage, et ainsi de mieux comprendre et analyser sa démarche. On retrouve dans ces remarques la complexité du rapport au public qui se noue dès l'étape de la numérisation des fonds.

D'un point de vue documentaire, le fait de ne pas recadrer l'image permet donc de conserver de riches informations. Mais cette décision peut aussi être considérée comme une aberration du point de vue artistique. En effet, le cadrage fait partie intégrante de l'œuvre de création du photographe : « être photographe ça n'est pas seulement appuyer sur le bouton, c'est aussi le travail de recadrage » a souligné l'une des personnes chargées de la numérisation lors de notre visite aux « Archives photographiques ». S'il hésitait sur la pertinence de recadrer des négatifs, (« si on n'a que les négatifs, je ne suis pas sûr qu'il faille les recadrer, parce que c'est un peu mentir que de mettre les négatifs recadrés »), bien qu'il reconnaisse que le recadrage

¹⁸⁶ Extrait d'entretien avec A.D.M, conservatrice à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

« respecte plus le travail de choix du photographe », il s'est par contre clairement positionné sur le cas de la diffusion commerciale : « là par contre il faut imposer d'avoir une version recadrée par l'auteur ». En effet, les usages commerciaux sont dans la majorité des cas destinés à représenter des « œuvres » photographiques, et non des documents de travail qui informent sur la démarche de l'auteur.

Au moment de procéder à l'inversion du négatif, le principe de respect de l'intégrité de l'œuvre commanderait donc de suivre les choix du photographe dans sa manière de recadrer les images. Mais dans les faits, ce principe éthique est difficile à mettre en œuvre. Connaître avec précision les habitudes de tirage d'un photographe implique un lourd travail : aller rechercher un à un les tirages de référence (parfois dans d'autres fonds et d'autres institutions), faire des recherches dans les ouvrages publiés par les photographes pour récolter des informations sur les modalités de tirage de chaque image.

Selon une documentaliste des « Archives photographiques », dans le cas du fonds Atget (dont la *Bibliothèque nationale de France* conserve les tirages correspondant aux négatifs du service des « Archives photographiques »), il faudrait « passer deux ans à dépouiller un fonds pour extraire les recadrages ». Or cette tâche lui semble peu réaliste : « matériellement et intellectuellement c'est très difficile »¹⁸⁷. Ce travail permettrait d'offrir une représentation des fonds plus complète et plus pertinente, mais c'est le facteur économique qui tend à primer : les ressources ne sont pas toujours au rendez-vous pour mener à bien ce type de projet.

En définitive, la question du recadrage soulève un problème délicat : doit-on privilégier l'intégrité de la représentation de l'objet (en l'état, avec ses marques, ses dégradations, son cadre complet) ou bien la représentation de l'œuvre (en respectant les choix artistiques du photographe au moment du tirage) ? Le parti pris de la *Médiathèque* de ne pas recadrer systématiquement les scans des fonds de l'ancienne association *Patrimoine photographique* a été très sévèrement critiqué par C. Guillot dans l'article cité précédemment :

¹⁸⁷ Extrait d'entretien avec A.C., documentaliste à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

[la *Médiathèque*] a lancé une numérisation de masse de ses fonds, sans réflexion préalable et sans considération pour les auteurs. Des milliers de négatifs sont mis en ligne sur le site Internet de la Médiathèque, à la queue leu leu, avec des légendes indignes, sans hiérarchie et sans respect du cadrage du photographe (2008 : 24).

La virulence de cette critique témoigne de la forte charge affective associée aux formes de la mise en valeur du patrimoine (en particulier artistique) au regard du droit moral de l'auteur. Selon A. Rouillé (2005), le fait que la photographie n'ait acquis une légitimité artistique et culturelle que récemment tend à ce que l'on prenne de nombreuses libertés quant à leur traitement et à leur mode de présentation.

Mais en fin de compte, cette confrontation de points de vue résulte d'une conception différente du projet de valorisation des fonds : soit envisagé strictement du point de vue de l'archive, soit intégrant aussi (dans la mesure du possible) le point de vue de l'œuvre du photographe.

III.3 La création des métadonnées : une représentation textuelle des fonds photographiques

La numérisation implique également la création de métadonnées, c'est-à-dire des informations textuelles décrivant les fichiers numériques créés à partir des photographies. Les bases de données illustrées associent en effet une notice descriptive (tirée de l'informatisation des inventaires et des catalogues) et un fichier image issu de la numérisation du document¹⁸⁸. C'est à cette notice descriptive regroupant un ensemble d'attributs de type catalographique que correspondent les métadonnées dans le champ du patrimoine culturel.

Selon le directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, « le principal problème rencontré n'est pas la numérisation, mais le légendage

¹⁸⁸ Pour des informations complémentaires sur le mode de structuration des bases de donnée et ses conséquences sur l'organisation du rapport aux objets, on consultera J.-M. Salaün, « Documents et numérique », in N. Curien et P.-A. Muet (dirs.), *La société de l'information*, rapport du Conseil des Affaires Economiques n°47, Paris, La Documentation française, 2004, pp. 201-216.

de l'image »¹⁸⁹. Il s'agit d'une tâche longue et coûteuse, qui peut représenter jusqu'à un tiers du budget total du projet de numérisation (Klijn et Lusenet, 2004). Dans le cas de *Bibliothèque et Archives Canada*, la tâche est encore compliquée par l'obligation de rendre accessible toutes ses ressources à la fois en anglais et en français¹⁹⁰.

Une difficulté commune à toute institution patrimoniale en matière de métadonnées tient à la diversité des champs descriptifs définis dans le système et à l'hétérogénéité du vocabulaire employé. Dans le cas de la base *Mémoire*, les différents services contributeurs (dont la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*) se réunissent régulièrement pour tenter d'harmoniser la description des images, dans la mesure où « chacun dans son coin a fini par développer ses propres méthodes, pour adapter ses champs à ses besoins »¹⁹¹. Dans la pratique, la description des images implique toujours une part subjective d'interprétation :

Il y a souvent plusieurs manières de décrire ce que l'on voit sur une image, il est souvent très difficile de récupérer des informations contextuelles, et dans certains cas, seul l'œil d'un expert peut identifier les aspects techniques d'un objet photographique. La manière de constituer un champ de catalogage dépend fortement de la manière dont le documentaliste interprète l'image, des aspects qui lui semblent les plus pertinents à mentionner. Cette interprétation dépend en outre du champ d'expertise du documentaliste, qui bien entendu diffère d'une personne à l'autre¹⁹² (Klijn et Lusenet, 2004 : 14-15).

Aux « Archives photographiques » (*Médiathèque*), une documentaliste nous a rapporté une tentative d'élaboration de thésaurus visant à standardiser le vocabulaire de description des objets dans les notices, mais ce projet n'a pas abouti. « Du coup »,

¹⁸⁹ J.-D. Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », Séminaire du 16 novembre 1998. En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin 2006.

¹⁹⁰ Une pratique admise consiste à décrire l'objet dans la langue qui était celle de son contexte de production original : « les descriptions sont en principe rédigées dans la langue du créateur ou du donateur, mais on constatera que l'anglais domine largement » (extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*). Les ressources sont parfois aussi disponibles en inuktitut (langue inuite) dans le cas de projets concernant le Nord canadien.

¹⁹¹ Extrait d'entretien avec A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

¹⁹² Traduction de l'auteur.

conclut-elle, « c'est le côté subjectif de l'approche de chaque documentaliste bien évidemment qui prévaut, et ce n'est pas forcément un gage de cohérence »¹⁹³.

Les normes de description évoluent également dans le temps. Le site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada* indique ainsi au sujet de la base de données « Photographies » : « les pratiques en description ayant changé au fil des années où a été constituée la base de données, il est fort probable que la quantité de détails sur chaque photographie varie d'une notice à l'autre ».

Cette évolution des pratiques de description des photographies est étroitement liée au type de regard que l'on porte sur les objets. Un chargé d'étude de la *Médiathèque* a évoqué les conséquences de la patrimonialisation des fonds photographiques sur leur catalogage :

Forcément [la reconnaissance de la valeur patrimoniale des fonds] ça se traduit par d'autres pratiques, [...] c'est vrai que pendant longtemps on s'est peu soucié de savoir si c'était un tirage de Le Gray ou de Mieusement, ou un retraitage de Marville, ce qui était intéressant c'était que c'était une photo qui avait été prise en 1860 et que ça donnait un état [des choses] en 1860. Donc au niveau du catalogage, naturellement on a été amené à être beaucoup plus fin¹⁹⁴.

Cet extrait d'entretien montre que la patrimonialisation des fonds s'est traduite en particulier par un plus grand intérêt pour la question de l'auteur et de l'œuvre, liée à celle de l'objet (s'agit-il d'un « tirage de Le Gray ou de Mieusement », ou d'un « retraitage de Marville »), alors qu'auparavant primait l'information visuelle transmise par la photographie comme document (« ça donnait un état [des choses] en 1860 »).

Plusieurs initiatives ont été menées dans la communauté documentaire pour tenter d'harmoniser les pratiques de description des contenus (Dublin Core) et de permettre le rassemblement de métadonnées issues de diverses collections hétérogènes dans des plates-formes communes (Open Archives Initiative)¹⁹⁵. D'autres

¹⁹³ Extrait d'entretien avec A.C, documentaliste à la *Médiathèque*.

¹⁹⁴ Extrait d'entretien avec J.C.F, chargé d'étude à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

¹⁹⁵ Récemment, le développement du langage XML (Exensible Markup Language) et les applications du « Web sémantique » ont permis de développer de nouveaux travaux de normalisation des métadonnées, améliorant la gestion, l'échange et la présentation des contenus des bases de données (Van Hooland, 2007).

projets ont cherché à adapter les systèmes descriptifs généraux aux spécificités du matériau photographique. C'est le cas du modèle SEPIADES, qui établit vingt-et-un éléments de description¹⁹⁶ à partir des recommandations du Dublin Core, en veillant à porter une attention particulière à l'identification technique des objets, à leurs éventuelles altérations ainsi qu'à la multiplicité des supports figurant la même image.

Les métadonnées construisent une représentation des photographies et un mode d'usage des fonds de deux manières. D'une part, elles instaurent un cadre de gestion et d'accès aux fonds. Les métadonnées jouent un rôle central dans l'organisation et la consultation des fonds numérisés. Elles constituent l'information sur laquelle porte l'interrogation des bases de données. Par exemple, sur le formulaire d'interrogation à l'écran, on pourra indiquer « train » dans le champ « Sujet » et « collodion » dans le champ « Technique photographique » et le moteur de recherche fera un traitement automatique du texte des notices pour extraire de la base les photographies représentant des trains qui ont produites sur plaque de verre au collodion. Les possibilités d'interrogation de la base et les possibilités d'accès aux images dépendent donc des modalités de description des photographies. « Par les catégorisations qu'elles mettent en place, les notices descriptives conditionnent les analyses qu'on pourra faire d'un fonds, anticipant ainsi questions, jugements et appropriations » (Merzeau, 2006 : en ligne).

D'autre part, les métadonnées façonnent un cadre d'interprétation de l'objet en décrivant ses conditions de production (titre, auteur, date), le contenu de l'image (sujets et scènes représentés) et ses caractéristiques matérielles (support et technique photographique utilisés, dimensions, insertion dans un album ou dans un cadre, inscriptions ou marques sur l'image ou au dos du support). Elles peuvent aussi

¹⁹⁶ Les éléments de description retenus dans le modèle SEPIADES sont les suivants : principal code de référence, nom de l'institution, code d'acquisition, localisation, description, titre, auteur, descripteurs/ titres/ classifications, noms, date, localisation géographique, restrictions d'accès/ copyright, relations, statut, identification technique, dimensions, support photographique, format du fichier, références, origines de la collection/ de l'ensemble, contenu de la collection/ de l'ensemble/ de l'acquisition. Pour des détails sur ce modèle descriptif, voir Edwin Klijn (dir.), *SEPIADES. Recommendations for cataloguing photographic collections*, European Commission on Preservation and Access, Amsterdam, 2003, 243p. En ligne : <<http://www.knaw.nl/ecpa/publ/pdf/2710.pdf>>. Consulté le 10 février 2009.

mentionner des informations administratives sur l'origine des objets (mode d'acquisition, propriétaires antérieurs, histoire de l'objet) et leurs relations avec d'autres objets de la collection (appartenance à un fonds, à un ensemble, à une série). L'outil en ligne « Recherche de documents d'archives » de *BAC* comporte par exemple les champs « structure du classement » et « pièce reliée » qui permettent de resituer la photographie dans l'ensemble du fonds ou dans une série d'images. Les métadonnées peuvent également mentionner des informations d'ordre juridique (restrictions d'accès, droits d'utilisation, copyright)¹⁹⁷. Toutes ces informations construisent le contexte d'interprétation de la photographie : elles permettent de saisir son intérêt historique et de comprendre sa « biographie culturelle » en tant qu'objet.

Dans la manière de décrire les photographies transparaissent des régimes de légitimité et des modes de reconnaissance de leur statut. Ici encore se pose la question de la conception des photographies comme image (accent sur l'information visuelle) ou comme objet (prise en compte des qualités matérielles et formelles). À la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, la consigne générale est de « ne pas perdre l'information papier (taille de l'objet, auteur de la gravure, du tireur) »¹⁹⁸. Les entretiens auprès des documentalistes ont confirmé cette préoccupation : « on note aussi les mentions, tout ce qui a été inscrit à la main sur la photo ou sur la boîte, et qui ne rentre pas a priori dans les catégories [de description] »¹⁹⁹.

Mais en pratique, on observe de nombreuses lacunes dans la description des objets et il arrive fréquemment de rencontrer sur la base *Mémoire* des photographies pour lesquelles le champ de la technique ou du support photographique n'ont pas été renseignés. Selon A.D.M., la hâte dans laquelle les opérations ont été réalisées au début des campagnes de numérisation fait que plusieurs de ces champs relatifs aux caractéristiques matérielles de l'objet, « pertinents pour que les gens comprennent ce

¹⁹⁷ Nous renvoyons le lecteur intéressé par les aspects techniques de la structuration et de la gestion des métadonnées vers l'ouvrage de référence suivant : M. Foulonneau et J. Riley *Metadata for digital resources*, Oxford, Chandos, 2008.

¹⁹⁸ J.-D. Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », Séminaire du 16 novembre 1998. En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin 2006.

¹⁹⁹ Extrait d'entretien avec A.C., documentaliste à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

qu'ils ont sous les yeux [...] n'ont pas été remplis »²⁰⁰. De même, à *Bibliothèque et Archives Canada*, dans la base de données *Archivianet*, les champs décrivant les caractéristiques des objets (notamment « Type de photographie », « Information technique » et « Dimensions ») n'ont pas été systématiquement renseignés (le champ « Type de photographie » n'est pas toujours rempli et les deux autres le sont rarement).

Les pratiques de description des photographies, qui sont la base des métadonnées, font donc apparaître en creux la marque d'un point de vue sur la photographie en tant qu'objet-image. Elles définissent également un cadre d'interprétation des fonds et un programme d'usage des bases de données, dans la mesure où les niveaux de description correspondent à différentes attentes du point de vue des utilisateurs.

« L'approche adoptée dans le catalogage des photographies est déterminée par la mission de l'institution et par les besoins du/des groupe(s) d'utilisateurs d'une institution, ou tout au moins par la manière dont l'institution se représente ses usagers »²⁰¹ (Klijn et Lusenet, 2004 : 14-15). Pour un internaute qui consulte le site dans une démarche de découverte ou d'apprentissage, le niveau de description visuelle de l'image sera souvent suffisant pour le renseigner et lui faire comprendre le contexte historique de la prise de vue. Pour un chercheur, un spécialiste du patrimoine ou un amateur d'art, les informations sur le type de support ou l'auteur du tirage sont tout aussi essentielles.

La question de la relation entre métadonnées et utilisateurs appelle également une réflexion sur les nouveaux outils permettant aux internautes de contribuer à la création et à l'enrichissement des métadonnées (l'étiquetage social ou *folksonomy* par exemple). Nous en reparlerons au chapitre 7 au moment d'évoquer les dispositifs d'appropriation et de participation développés autour des fonds en ligne.

²⁰⁰ Extrait d'entretien avec A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

²⁰¹ Traduction de l'auteur.

IV – Le statut de la reproduction numérique : conditions de perception et régimes de légitimité

Pour terminer, il nous faut aborder le thème de la perception des objets originaux à travers la matérialité numérique de la copie. C'est toujours un nouvel objet que construit la numérisation : une reproduction par le biais de laquelle s'organisent la perception et l'interprétation de l'original. Quelles sont les caractéristiques du mode d'existence de la copie numérique ? Comment se construit le régime d'authenticité et de vérité de la photographie patrimoniale numérisée ?

IV.1 Le mode d'existence de la copie numérique : virtualité et dématérialisation ?

Observons dans un premier temps qu'une des particularités de la numérisation consiste à dissocier l'unité du support et de son contenu : l'objet photographique devient perceptible par sa représentation visuelle à l'écran mais son épaisseur matérielle s'efface. L'écran devient alors le nouveau support de présentation de l'image et celle-ci tend à être perçue comme *virtuelle*, *dématérialisée*, deux termes qu'il convient d'interroger.

IV.1.1 La notion de virtualité

Quel sens donner à cette notion de virtualité ? En s'appuyant sur un article d'Anne Cauquelin intitulé « Mots et mythes du virtuel » (1995)²⁰², Jean-Pierre Esquenazi fait ressortir deux significations du mot *virtuel* :

D'une part le terme désigne « la potentialité non encore éveillée, attendant la réalisation » ; mais « pour les professionnels des « images virtuelles », en revanche, « virtuel » ne qualifie pas un état,

²⁰² Anne Cauquelin, « Mots et mythes du virtuel », *Quaderni*, 26, 1995, pp. 67-76.

mais existe en tant qu'un certain mode d'apparition des objets, dépendant d'un dispositif technique élaboré » (1997 : 120-121).

Le sens commun a tendance à opposer virtuel et réel : l'image numérique apparaissant sur l'écran et circulant sur la Toile semble ne pas avoir de réalité matérielle tangible, être irréaliste au sens d'exister sous une forme éthérée.

Or l'image numérique est à la fois réelle *et* virtuelle. Dans le sens philosophique de la notion, on oppose virtuel (en puissance) et actuel (en acte). J.-P. Esquenazi cite le philosophe Gilles Deleuze pour expliquer la différence entre virtuel et actuel :

Le virtuel, selon lui, ne s'oppose pas au réel, mais à l'actuel : le virtuel et l'actuel sont les deux modes de présence de la réalité. Car « le virtuel possède une pleine réalité par lui-même. Son processus est l'actualisation » (1997 : 121).

Les supports numériques instaurent en effet un mode d'inscription de l'image (codage et stockage par inscription magnétique) qui la soustrait à la perception visuelle immédiate, et requiert la médiation d'un dispositif d'actualisation (notamment l'écran) pour la rendre présente. Il s'agit selon les mots d'Y. Jeanneret d'« un dispositif dynamique produisant des formes visuelles à partir de traces codées et conservées dans la part non visible du dispositif » (2007 : 152).

Cette capacité à l'invisibilité, cette modalité de présence/absence entretiennent une perception de l'image numérique comme irréaliste, et introduit une ambiguïté qui tend à faire percevoir l'ensemble des activités liées au réseau Internet à travers le prisme de la virtualité (Tremblay, 1998 : en ligne). Par ailleurs, la perception d'une forme d'intangibilité de l'image, autrement dit le fait que le lien entre l'image et son médium soit masqué par le processus de virtualisation-actualisation, entraîne un glissement vers la notion d'*immatérialité*.

IV.1.2 Critique de l'immatérialité

Le terme d'immatérialité est couramment utilisé pour décrire la nature de l'information stockée sur support numérique et circulant sur la Toile. Il véhicule l'idée que, dans le domaine de la communication informatisée, l'information n'est

plus liée à un support matériel d'inscription ; elle se présenterait sous une forme volatile, fluide, sans consistance matérielle tangible. Mais peut-on affirmer que l'information qui circule sur le Web est immatérielle parce qu'elle est encodée numériquement ?

Ce que la notion d'immatérialité cherche à saisir de manière biaisée, c'est une certaine capacité de reproduction et de circulation des fichiers numériques. Cette impression d'évanescence est liée à la tension évoquée précédemment entre le visible et l'invisible. L'image numérique enregistrée sous forme d'un code peut se matérialiser sur différents supports (dans la mémoire des disques de stockage, sur l'écran de l'ordinateur, sur une page imprimée) mais les contraintes matérielles de stockage et de présentation ne disparaissent pas avec la numérisation. La communication numérique possède une « irréductible matérialité » : il ne faut donc pas confondre la dissociation de l'information de son support d'origine avec une complète disparition des supports matériels (Tremblay, 1998, en ligne).

Les modes d'inscription et de circulation des signes qui caractérisent les médias informatisés réinterrogent par ailleurs la notion de *trace*. Réfléchissant aux conséquences de ces transformations sur l'écriture, Y. Jeanneret montre que les médias informatisés redéfinissent radicalement la relation qui unit le signe à la matière de son support : l'écrit « cesse d'être trace avec l'informatique » (Jeanneret, 2007 : 162).

Du point de vue du médium photographique, la question de la trace est au cœur d'une controverse sur la nature de la photographie numérique. Pour les tenants de l'approche traditionnelle selon laquelle la continuité lumineuse fonde l'essence de la photographie, la photographie numérique (qui fonctionne selon un principe de codage de l'image en points lumineux, et non plus selon un procédé chimique de trace lumineuse) est un abus de langage. Pour d'autres, c'est la définition indicielle du médium qui n'est pas pertinente, et c'est davantage du côté de la continuité des pratiques qu'il faut chercher un argument pour circonscrire le domaine du photographique²⁰³.

²⁰³ Sur ce débat, voir notamment : P. Barboza, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; A. Gunthert, « L'empreinte digitale.

Plutôt que de «dématérialisation», il convient davantage de parler d'une nouvelle forme d'inscription matérielle (une matérialité transformée, selon les mots d'Y. Jeanneret), impliquant un autre mode d'expérience sensible de l'image. Les images numériques se caractérisent donc par une forme d'inscription bien concrète, par un appareillage technique et matériel qui joue un rôle essentiel dans leurs modalités d'existence. Les problématiques de conservation et de dégradation matérielle de ces supports numériques représentent d'ailleurs un défi considérable.

Lors de nos entretiens, la question de la préservation des copies numériques a été abordée spontanément à plusieurs reprises. Une documentaliste nous a par exemple indiqué qu'il y a déjà à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* «des Cds qu'on ne peut plus lire». La migration systématique des contenus d'un support à un autre va selon elle générer de plus en plus «une activité à part entière»²⁰⁴. C'est également l'avis du directeur du département «Art et photographie» à *BAC*, pour qui l'une des plus grandes difficultés à laquelle les institutions patrimoniales doivent faire face du point de vue de la numérisation tient à ce que les supports de stockage deviennent vite obsolètes et qu'il faut constamment faire migrer les images d'un support à un autre.

Ces deux modalités de perception de la reproduction numérique (la virtualité et l'immatérialité) ne sont pas sans conséquences sur les modalités de relation à l'objet original. De manière plus générale, le fait de reproduire un objet ne transforme-t-il pas notre façon de penser l'original ? Quelles sont à ce sujet les spécificités de la reproduction numérique et de sa diffusion sur le Web ?

Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique ». En ligne : <<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>>. Publié le 3 octobre 2007, consulté le 9 mai 2009.

²⁰⁴ Extrait d'entretien avec A.C., documentaliste à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

IV.2 Régimes d'authenticité et de vérité de la photographie patrimoniale sur le Web

En interrogeant le mode d'existence du patrimoine photographique diffusé sur le Web, on est amené à envisager dans un premier temps la relation entre la copie numérique et l'original photographique, alors même que la notion d'*original* en photographie est problématique. Par ailleurs, plusieurs régimes de croyance (d'authenticité, de vérité, de légitimité) s'entrecroisent dans le statut des reproductions numériques d'objets photographiques patrimoniaux sur la Toile : nous en examinerons dans un second temps les modalités.

IV.2.1 L'original au prisme de la copie

W. Benjamin s'est parmi les premiers intéressé à la manière dont la reproduction technique (notamment photographique) transforme les cadres de perception des œuvres reproduites. Selon lui, un nouveau palier a été franchi dans la reproduction technique avec l'avènement de la photographie : non seulement les possibilités de mise en circulation des productions artistiques ont-elles été profondément modifiées, mais les cadres de perception des œuvres ainsi reproduites ont également été transformés.

« Vers 1900 » indique-t-il « la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais [...] de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action [...] » (2000 [1939] : 273). Ainsi, « dans le même temps à peu près où se constituaient les techniques de reproduction, un changement s'est produit dans la manière de percevoir les grandes œuvres » (2000 [1931] : 316). W. Benjamin explique que l'un des effets de la reproduction en série des œuvres d'art est de faire disparaître l'*aura* de l'œuvre.

Les interprétations de la théorie de l'*aura* sont multiples, et l'on constate également des variations entre les arguments de l'auteur entre les essais « Petite histoire de la photographie » (1931) et « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité

technique » (1939), voire certaines incohérences à l'intérieur des textes eux-mêmes (notamment dans la relation complexe qu'il noue entre l'*aura* et l'*authenticité*). Les diverses versions et traductions de ces deux textes ne contribuent pas à éclairer le débat.

Les différentes lectures des travaux de W. Benjamin sur la reproduction technique alimentent un débat centré sur la notion d'*aura*. Une première lecture critique reproche à l'auteur sa tendance à faire de l'*aura* une propriété intrinsèque à l'objet original. Or un des points centraux du propos de W. Benjamin est justement de montrer que l'*aura* est une modalité de *perception* de l'objet, qui évolue en fonction du contexte technique et socio-historique à l'intérieur duquel les œuvres d'art sont perçues.

Toutefois, W. Benjamin ne tire pas toutes les conséquences (ou du moins, pas à part égale) de cette prémisse : en décrivant la transformation de ce mode de perception des objets par la reproduction technique, il insiste surtout sur l'apparition du mode d'existence sériel des œuvres, qu'il qualifie de « destruction de l'*aura* » au sens où le mode d'existence unique de l'œuvre (un seul exemplaire), qu'il lie à la valeur rituelle de l'œuvre, est révolu. « En multipliant les exemplaires [de l'objet reproduit] » écrit Benjamin, la reproduction « substitue à son occurrence unique son existence en série » (2000, [1939] : 276).

À partir de la même prémisse, on peut pourtant tirer une autre conclusion, qui ne s'oppose pas nécessairement à la première mais qui vient plutôt la compléter en montrant la complexité du phénomène de perception des œuvres reproduites et la juxtaposition de plusieurs régimes de valeur de ces objets. Cette deuxième proposition distingue l'unicité de l'objet (le fait qu'il n'existe qu'un seul exemplaire) et son authenticité (la valeur construite par le regard). On constate en effet que plus l'unicité décline (plus on reproduit l'œuvre), plus l'authenticité de l'œuvre originale (sa valeur d'objet *originel*) augmente au regard de ses multiples copies. De ce point de vue, l'*aura* ne serait pas ce qui est « atteint », mais ce qui est « produit » par la reproduction.

Cette proposition rejoint l'analyse que fait D. MacCannell du processus de sacralisation des lieux touristiques :

L'œuvre devient « authentique » seulement après que la première copie en ait été produite. Les reproductions *sont* l'aura, et la valeur rituelle, loin d'être un point d'origine, dérive de la relation entre l'objet original et sa valeur socialement construite²⁰⁵ (1999 [1976] MacCannell : 48).

C'est selon lui la reproduction mécanique (photographies, miniatures, cartes postales) qui lance les touristes dans la quête de l'objet véritable (« The Real Thing »).

Nous n'irons pas plus loin dans ce débat sur les théories de W. Benjamin. Seulement, pour conclure, nous soulignerons que si l'on peut discuter sa construction du concept d'*aura*, le grand mérite de cet auteur reste d'avoir montré que la reproduction technique et l'élargissement de l'espace potentiel de circulation des œuvres modifie leurs conditions de réception, d'interprétation et d'appropriation.

Une fois établi ce cadre de discussion sur la reproduction technique des œuvres d'art, comment la transposer dans le champ de la numérisation du patrimoine photographique ? Ce nouveau palier de reproduction technique modifie-t-il le cadre de perception des objets numérisés ? La première remarque qui s'impose est qu'en photographie, les notions d'original et d'authenticité sont relativement floues. En tant que technique de production de multiples, la photographie questionne la conception de l'œuvre unique. Quel est en effet l'original en photographie : le négatif ? Un tirage d'exposition approuvé par l'auteur parmi une multitude de tirages de travail ? On retrouve ici la discussion sur la sélection d'une modalité d'existence de l'image photographique pour la numériser.

Selon J.-C. Lemagny, le statut d'original en photographie n'est pas inhérent à l'objet (il n'est pas lié à la qualité de modèle ou d'objet originel) mais attribué par une décision de l'auteur, dans un geste (la signature matérialise cet acte de décision). Il se construit dans un rapport à l'objet : « est alors original un objet parmi d'autres élu par l'artiste comme manifestant sa volonté particulière. Un original est un objet que l'artiste décide d'être original » (1983 : 25).

L'auteur fait également apparaître que la notion d'original (au sens d'*originel*, être l'original *de* quelque chose) fonctionne par comparaison : « dans la chaîne des modèles et des copies, l'originalité est une notion toute relative » (*ibid.* : 24). Nous

²⁰⁵ Traduction de l'auteur.

avons vu par exemple qu'il n'est pas rare que l'objet numérisé ne soit pas le négatif *original*, mais une copie de sauvegarde de ce négatif. Dans ce cas, par rapport à la copie numérique, l'original (la copie de sauvegarde) est aussi en même temps une copie du négatif *originel*. L'acte de sélectionner et de numériser un objet parmi d'autres supports d'inscription de l'image lui confère donc le statut d'original, quel que soit par ailleurs son statut au regard du choix de l'auteur et sa position « dans la chaîne des modèles et des copies » (*loc. cit.*).

IV.2.2 Les régimes de vérité de la photographie argentique et de l'image numérique

Après avoir envisagé la notion d'original en photographie, la notion d'authenticité appelle un autre point de discussion, touchant cette fois-ci aux modes de légitimité de la copie numérique de la photographie comme objet patrimonial. Plusieurs régimes de légitimité coexistent et s'entrecroisent dans le cas des objets photographiques patrimoniaux numérisés et diffusés sur le Web.

Le régime d'authenticité de l'*objet patrimonial* constitue un premier niveau à distinguer. La légitimité de l'objet patrimonial en tant que témoin direct d'un passé révolu fonctionne sur le mode de la trace, de la continuité : un tirage de Gustave Le Gray datant de 1851 constitue un lien physique avec le photographe qui l'a fabriqué et l'époque qui l'a vu produire. Mais dans le champ du patrimoine, la notion d'authenticité a elle-même évolué pour prendre en compte les éléments du patrimoine immatériel (récits, champs, rituels, etc.) dont la valeur « authentique » ne peut reposer sur le critère de la continuité matérielle. Le *Document de Nara sur l'authenticité*, ratifié par l'Unesco en 1994, stipule par exemple que :

Tant les jugements sur les valeurs reconnues au patrimoine que sur les facteurs de crédibilité des sources d'information peuvent différer de culture à culture, et même au sein d'une même culture. Il est donc exclu que les jugements de valeur et d'authenticité qui se rapportent à celles-ci se basent sur des critères uniques. Au contraire, le respect dû à ces cultures exige que chaque œuvre soit considérée et jugée par rapport aux critères qui caractérisent le contexte culturel auquel elle appartient²⁰⁶.

²⁰⁶ *Document de Nara sur l'authenticité*, Conférence de Nara sur l'Authenticité, UNESCO/ICOMOS, 1994.

On observe donc que la valeur d'authenticité du patrimoine repose sur des critères variables, et que le lien de continuité physique entre le passé et le présent qu'instaure l'objet par la durée de son existence n'est pas le seul gage de son authenticité.

À un second niveau se situe le régime de vérité de la *photographie* (argentique) en tant que mode d'enregistrement du réel. Il a lui aussi été historiquement bâti sur le mode indicial de la trace, en se fondant sur les caractéristiques du dispositif technique de la photographie. En tant qu'empreinte lumineuse (la lumière réfléchie par les objets altère les sels d'argent sur le support photographique et y « grave » leur image), la photographie se donne à penser a priori comme une inscription née du contact direct avec les objets : un mode d'enregistrement physico-chimique, machinique, instantané et « objectif » de la réalité.

Troisièmement, la numérisation convoque le régime de vérité de l'*image numérique*. Celle-ci fonctionne par codage numérique de l'information visuelle en de multiples points de l'image (unités de surface ou pixels). La malléabilité de l'image numérique, sa capacité à être facilement transformée à l'aide de logiciels de traitement de l'image (Photoshop étant le plus connu, il a donné naissance au néologisme « photoshoper » une image) tend à lui accoler un soupçon de retouche et de manipulation. « C'est sur le caractère « définitif » de l'image que reposait le régime de vérité de la photographie argentique ; c'est à cause de son caractère « perpétuellement variable », infiniment flexible, que l'image numérique est en proie au soupçon » (Rouillé, 2007 : en ligne). Une photographie ancienne numérisée, bien que produite à l'origine dans un contexte de « vérité d'empreinte » (Rouillé), entre dans le régime de vérité de l'image numérique et ces deux niveaux de croyance s'interpénètrent.

Les deux régimes de vérité de la photographie argentique et de l'image numérique méritent toutefois d'être interrogés l'un par rapport à l'autre. Dans un article intitulé « « Sans retouche ». Histoire d'un mythe photographique » (2008), A. Gunthert déconstruit la relation entre retouche et vérité photographique en montrant que la retouche n'est pas le propre de l'image numérique : elle est un usage constant dans l'histoire du médium, et c'est par sa condamnation et son désaveu qu'a pu se construire le mythe de la vérité photographique :

Cette utilisation de l'argument de la retouche [celle qui a trait aux pratiques de traitement de l'image numérique] est la dernière étape d'une longue histoire : celle de l'invention de la photographie comme catégorie culturelle, morale et philosophique, dans sa fonction de garant de l'objectivité et de la transparence du réel (Gunthert, 2008 : 58).

Ainsi, les régimes de vérité de la photographie argentique et de l'image numérique reposent-ils sur « le poids de la détermination culturelle dans la perception des outils visuels » (*ibid.* : 67).

Un quatrième niveau de croyance en jeu est celui du régime de légitimité du *site Internet* en tant que cadre de présentation des fonds photographiques numérisés. La situation de communication dans laquelle se noue la relation à l'objet (ici le site Internet comme dispositif de consultation des fonds) joue un rôle dans la manière dont on va percevoir la légitimité de cet objet et la véracité des informations qui sont transmises à son sujet. Par exemple, on aura tendance à accorder un degré de légitimité a priori plus grand à une information publiée sur le site officiel d'un journal renommé qu'à la même information publiée sur le site personnel d'un blogueur anonyme. De la même manière, le site Internet d'une institution patrimoniale légitime et reconnue dans son champ d'activité confère une valeur d'autorité aux informations qui y sont publiées. Ainsi les images numériques produites à partir des fonds patrimoniaux sont-elles imprégnées par le régime de vérité propre à l'espace éditorial d'une institution légitime.

L'intérêt de ces observations est de montrer que les régimes de légitimité de l'objet patrimonial, de la photographie argentique, de l'image numérique et de l'information diffusée sur la Toile ne se fondent pas sur des qualités intrinsèques aux objets et aux dispositifs techniques, mais qu'ils sont construits dans un *mode de relation* à ces objets et dispositifs, qui eux-mêmes s'inscrivent dans les cadres de légitimité des champs patrimonial, photographique et informationnel. Ainsi les notions d'authenticité et d'originalité sont-elles des valeurs relatives qui témoignent d'une diversité de logiques de construction du rapport aux objets considérés, et le contexte de la numérisation et de la diffusion sur le Web nous amène à reconsidérer ce rapport.

En décrivant les modalités de perception de l'image numérique en jeu (virtualité et immatérialité) et la coexistence de régimes de croyances dans la construction des valeurs d'« original » et d'authenticité, nous ne cherchons pas à montrer comment les photographies patrimoniales numérisées et diffusées sur la Toile sont *effectivement* perçues et interprétées par les internautes (car le sens est toujours construit dans l'acte idiosyncratique d'interprétation du récepteur, et n'est pas pré-déterminé par un mode de reproduction technique ou un dispositif matériel de communication) mais plutôt à décrire les *conditions* de la construction du statut et du sens de ces objets diffusés en ligne.

Conclusion

Nous avons vu au fil de ce chapitre que la représentation numérique des fonds photographiques repose sur des mécanismes de sélection et des choix de présentation, qui eux-mêmes dépendent d'un cadre politique de financement, de strates de médiations documentaires accumulées sur les objets et de parti-pris de l'institution patrimoniale. La principale différence que nous avons vu apparaître entre la *Médiathèque* et *BAC* tient à la stratégie globale de numérisation, orientée vers la numérisation systématique de masse dans le premier cas et vers la numérisation thématique en fonction de projets ciblés dans le second cas.

Dans la perspective d'une *archéologie des médiations*, on peut donc observer comment s'accumulent les niveaux de construction des objets comme autant de traces de mise en valeur des fonds. Ce processus de sédimentation témoigne par ailleurs de contextes de légitimation et d'interprétation des objets photographiques qui varient dans le temps et en fonction des configurations institutionnelles. En particulier, nous avons fait ressortir le fait que la patrimonialisation des fonds photographiques a transformé la manière de considérer ces objets, et par conséquent, la manière de les mettre en valeur.

En définitive, ces observations et remarques font apparaître que la numérisation instaure un nouveau régime de représentation et de nouvelles conditions de perception des fonds photographiques (une nouvelle forme de matérialité, un nouveau rapport entre image photographique et support d'inscription de l'image, une nouvelle configuration du régime de vérité de l'image photographique, un nouveau contexte d'interprétation), mais que celui-ci est traversé et structuré par des conceptions et idéologies (au sens de doctrines qui orientent la pensée et l'action) de la photographie qui remontent loin dans l'histoire du médium.

L'analyse a montré en effet que les arbitrages en termes de numérisation traduisent un point de vue sur les photographies et une manière de considérer leur statut en tant qu'*image* et/ou *objet* d'une part, et en tant que *document* et/ou *œuvre d'art* d'autre part. Les modalités de reproduction et de valorisation des fonds dépendent fortement de ces points de vue. Dans l'autre sens, on pourrait

aussi considérer qu'en légitimant un point de vue sur l'objet, l'institution patrimoniale participe à la construction du statut des photographies en instituant un type de représentation et d'usage de ces artefacts.

Certains spécialistes regrettent que le mode d'être des objets culturels sur le Web déplace l'intérêt de la photographie comme objet culturel vers son statut de simple image. En effet, la valeur patrimoniale des objets photographiques s'est justement construite sur la reconnaissance de leur qualité d'artefact, sur la spécificité de leur support et de leur matérialité, par rapport à leur qualité de représentation visuelle qui prédominait jusqu'alors. D'autres analystes pointent également le risque que la reproduction numérique ne soit davantage valorisée au détriment de l'objet photographique original en termes d'attribution de crédits à la numérisation plutôt qu'à la conservation. J. Sassoon résume ces craintes dans la question suivante : « l'aura de la technologie entraînera-t-elle la ruine de l'aura de la matérialité et de l'aura de l'alchimie de l'objet photographique original, peut-être au moment même où nous commençons à en comprendre la signification ? »²⁰⁷ (2004 : 199). Nous ne souhaitons pas nous engager ici dans ce débat, mais seulement en pointer le questionnement.

Nous avons vu que les partis-pris de l'institution sur le statut des photographies (particulièrement questionnés dans le cas de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*) révèlent un certain mode de relation entre l'institution et les fonds photographiques qu'elle valorise. Mais ils ont également des conséquences pratiques sur les conditions d'utilisation et d'interprétation qui seront proposées au public d'internautes. Ils façonnent en effet un programme d'usage des contenus en ligne (degré de définition de niveaux de lecture et d'interprétation des objets en fonction des besoins de chaque catégorie d'utilisateurs). C'est donc dès l'étape de la numérisation que se met en place une contextualisation des objets patrimoniaux dans l'espace des pratiques anticipées, autrement dans un « horizon de réception » des objets (Tardy *et al.*, 2007 : 173).

²⁰⁷ Traduction de l'auteur.

Chapitre 6

Médiations éditoriales : logistique de l'accès et parcours d'interprétation

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné les strates de médiation des fonds photographiques construites par la numérisation. Nous allons à présent nous intéresser à l'étape de la publication et de l'édition des fonds numérisés sur les sites Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*. Si l'emploi du terme « publication » met l'accent sur la dimension de diffusion publique de l'information, celui d'« édition » qualifie des opérations de sélection, d'organisation et de commentaire de l'information. Il s'agit d'une opération d'*écriture* (Tardy *et al.*, 2007) au sens d'une organisation de parcours de circulation dans le site et d'une mise en place de cadres d'interprétation des photographies.

Issu de travaux portant sur l'analyse des médiations du texte, le concept de *médiation éditoriale* peut s'appliquer à tout type d'agencement texte/image dans la « mise en écran » des photographies. E. Souchier et Y. Jeanneret ont particulièrement contribué à théoriser cette notion en proposant une analyse sémiotique des *écrits d'écran*²⁰⁸. Ils décrivent la médiation éditoriale comme un acte de transformation qui

²⁰⁸ Sur ces thématiques, voir Y. Jeanneret et E. Souchier, « Pour une poétique de l'écrit d'écran », *Xoana*, n°6/7, « Le multimédia en recherche », 1999, pp. 97-107 ; E. Souchier, Y. Jeanneret et J. Le Marec (dirs.), *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI,

reconstitue la matérialité et les conditions de lecture du texte : « l'édition est un acte de trans-formation, terme qui se comprend à la fois comme une élaboration, une médiation et un changement » (Souchier, 1998 : 142).

Nous chercherons donc dans ce chapitre à saisir les différentes médiations éditoriales sur les sites de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* en nous demandant s'ils proposent des formats de présentation innovants qui permettent d'atteindre de nouveaux publics. Nous verrons que dans les gestes d'énonciation éditoriale de ces deux institutions se trouvent en creux une représentation des publics et la formalisation d'un programme d'activité sur leur site web.

Dans un premier temps, nous identifierons les spécificités du site Internet comme cadre logistique de l'accès aux fonds en nous intéressant à la question des formats d'édition et des parcours de navigation proposés (I). Puis nous interrogerons les capacités du site web à élargir la diffusion des fonds à de nouveaux publics (II) en cherchant à repérer les figures de « l'utilisateur modèle » sur lesquelles s'appuient les divers dispositifs en ligne de la *Médiathèque* et de *BAC* (III). Enfin, nous montrerons comment, dans le cas de *BAC*, la conception du public comme collectif identitaire se traduit par la mise en place de cadres d'interprétation façonnés par une idéologie nationale (IV).

I – La logistique de l'accès aux fonds patrimoniaux sur le Web : de nouveaux formats pour de nouveaux corpus patrimoniaux ?

Quelles sont les spécificités du site web en tant que dispositif de mise en accès des fonds photographiques numérisés ? Commençons par définir les modes d'organisation des contenus qui le caractérisent pour mettre à jour les nouvelles possibilités qu'il offre en termes de mise en forme, de parcours de circulation et d'assemblage des ressources patrimoniales.

I.1 Le recours à des formats de médiation traditionnels

Il existe de multiples formats de publication des fonds photographiques sur la Toile, dont la forme éditoriale et les appellations ne sont pas encore tout à fait stabilisées (base de données, visite guidée, essai thématique, e-catalogue, exposition virtuelle, etc.).

Issue des pratiques internes de gestion des fonds, la base de données est un format de présentation courant sur les sites web patrimoniaux. On le retrouve tant sur le site de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* (base *Mémoire*) que sur celui de *Bibliothèque et Archives Canada* (base *Archivianet*). Une base de données est un système d'organisation et de structuration de l'information destiné à en faciliter la gestion et l'accès. La recherche d'informations dans la base se fait sous forme de requêtes, correspondant à la mise en application d'algorithmes de tri et d'extraction des données. Dans le cas de bases de données de photographies, on parle aussi de « banques d'images ».

Ce format est celui qui est traditionnellement utilisé pour la consultation sur place dans l'institution afin d'accéder à la notice décrivant les caractéristiques d'un document et de connaître sa localisation dans la réserve. Il s'agit donc d'un format dont le développement est lié à l'informatisation des registres d'inventaire et des

catalogues sur support imprimé, et non à l'arrivée du Web. Quelques fonctionnalités ont toutefois été spécifiquement développées pour la Toile, comme dans le cas de *BAC*, la possibilité de s'envoyer les résultats d'une requête par courriel²⁰⁹. De plus, l'accès à distance qui caractérise la consultation des bases de données sur le Web (hors du site de l'institution et loin de ses collections) incite à numériser les photographies afin d'offrir une représentation des objets conservés dans les réserves (en ajoutant un fichier image aux notices descriptives de la base de données).

Les deux autres formats principaux que nous avons rencontrés sont ceux de la *visite guidée (Médiathèque)* et de l'*exposition virtuelle (BAC)*. Tous deux présentent une singulière hybridation entre un dispositif patrimonial classique et un dispositif multimédia.

I.1.1 Des dispositifs composites issus d'univers culturels variés

Dans sa thèse intitulée « Musées, multimédias et dispositifs d'interaction à l'œuvre. La médiation en actes » (2006), Emmanuelle Lambert suggère que les formes de médiation multimédia sont des transpositions et des prolongements de dispositifs de médiation existants. En étendant le regard aux sites Internet des institutions qui constituaient l'échantillon de notre enquête préliminaire²¹⁰, on constate qu'un certain nombre de formats de présentation des fonds se réfèrent à de dispositifs appartenant au champ de la médiation muséale (l'exposition²¹¹, la visite guidée, la galerie d'art), d'autres empruntent à l'univers de la publication écrite (essais, catalogues) et d'autres encore adoptent des catégories issues de la tradition du médium photographique

²⁰⁹ Nous en reparlerons au chapitre 7 au moment d'évoquer les modes d'interaction offerts à l'utilisateur avec les ressources publiées en ligne.

²¹⁰ En particulier le *Musée McCord* (Canada), le *Musée Niépce* (France), la *Bibliothèque nationale de France* et le site *Paris en images* (France).

²¹¹ Dans certains cas (plutôt rares à la *Médiathèque* et à *BAC*, mais courants à la *Bibliothèque nationale de France*), les expositions virtuelles ou visites guidées en ligne reprennent le contenu d'expositions *in situ*.

(l'album, le diaporama)²¹². Le tableau 15 reprend l'ensemble des catégories répertoriées.

La distinction entre le dispositif original et le dispositif Internet est parfois marquée par l'utilisation de la mention « en ligne » (comme dans « exposition en ligne ») ou par le préfixe « e- » (pour « électronique », comme dans « e-catalogue »), alors que d'autres fois, le transfert d'un régime médiatique à l'autre n'est pas apparent dans le titre de la rubrique du site Internet (« visite guidée », « essai », « galerie d'images », « galerie des collections »).

Tableau 15 : Univers de référence de quelques dispositifs de médiation des fonds photographiques en ligne

Univers culturel de référence	Dispositif original	Dispositif en ligne
Musée, patrimoine	<ul style="list-style-type: none"> - Galerie - Exposition - Visite guidée 	<ul style="list-style-type: none"> - « Galerie d'images » (<i>BAC</i>) - « Galerie des collections » (<i>Paris en images</i>) - « Exposition virtuelle » (<i>BAC</i>) - « Visite guidée » (<i>Médiathèque</i>)
Livre	<ul style="list-style-type: none"> - Essai - Catalogue 	<ul style="list-style-type: none"> - « Essai » (<i>BAC</i>) - « E-catalogue » (<i>Musée Niépce</i>)
Médium photographique	<ul style="list-style-type: none"> - Album - Diaporama 	<ul style="list-style-type: none"> - « Album » (<i>Flickr</i>) - « Diaporama » (<i>Flickr</i>)

Nous avons évoqué au chapitre 3 la notion de *remédiation*, qui vise à saisir la dynamique d'intégration de formes anciennes dans de nouveaux dispositifs médiatiques. Les formats de présentation des fonds utilisés dans les sites web de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives*

²¹² C'est notamment le cas des applications web permettant de partager des photographies comme *Flickr*, avec lequel *BAC* s'est récemment associée pour diffuser une partie de ses fonds.

Canada témoignent ainsi d'une persistance de catégories anciennes dans de nouveaux cadres médiatiques (Straw, 2007).

La catégorie de l'exposition virtuelle est un premier exemple de cette « mémoire sociale des formes » (Jeanneret, 2008). Dans le cas des sites web analysés, on constate que non seulement s'opère une hybridation des dispositifs en ligne et hors ligne, mais qu'à l'intérieur même des dispositifs en ligne, les catégories se brouillent dans un agencement hétéroclite. Par exemple, l'exposition virtuelle « Vision photographique du Canada » (BAC) présente une rubrique *Essais* (introduction d'un vocabulaire tiré du champ sémantique de l'édition papier dans un dispositif inspiré de l'univers de l'exposition), tandis que l'exposition virtuelle « Un visage, Un nom » (BAC) propose une *Galerie d'image* (association de deux dispositifs issus du champ muséographique – l'exposition et la galerie d'art – avec inversion de leur relation : c'est habituellement la galerie qui inclut l'exposition, et non l'inverse).

Intéressons-nous de plus près aux expositions virtuelles proposées sur le site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada* en nous demandant si la transposition de cette catégorie traditionnelle sur le Web suppose une réappropriation des propriétés communicationnelles du dispositif original.

I.1.2 Le cas de l'exposition virtuelle

Le site web de *Bibliothèque et Archives Canada* utilise largement le format de l'exposition virtuelle (on trouve dans la section « Art et photographie » vingt-cinq expositions virtuelles pour huit bases de données thématiques). Dans quelle mesure l'exposition virtuelle s'inscrit-elle en filiation par rapport à l'exposition traditionnelle ?

Un premier constat qui s'impose est que l'exposition virtuelle, tout comme sa version traditionnelle, est un dispositif d'écriture (au sens large) : elle intègre les objets patrimoniaux dans un monde de langage. À partir des analyses de J. Davallon dans *L'exposition à l'œuvre* (2000), on peut définir plusieurs niveaux de procédures contribuant à la mise en place de la stratégie communicationnelle

de l'exposition : (1) la sélection des objets qui constitueront l'exposition, (2) l'agencement des objets dans un système sémiotique et (3) la mise en place de dispositifs de guidage et d'interprétation. Le tableau 16 présente la façon dont ces trois niveaux de procédures sont opérants dans les expositions virtuelles de *BAC*.

Examinons chacun de ces niveaux de procédure en prenant pour cas d'étude l'exposition virtuelle « Vision photographique du Canada » :

(1) La sélection des objets :

Nous avons vu au chapitre 5 le détail des opérations et critères de la sélection et de la mise en valeur des fonds photographiques à *BAC* en vue de la création d'expositions virtuelles. Ces critères se fondent sur le prestige des fonds, leur utilité documentaire, leur état de conservation, ainsi que sur leur construction documentaire et leurs médiations techniques préalables.

(2) L'agencement des objets dans un système sémiotique :

Après « la sélection d'éléments » pris dans le fonds original (ou dans le fonds numérisé), la mise en exposition procède à « la combinaison de ces éléments rassemblés [...] en un nouveau monde » (Davallon, 1986 : 244). Cet assemblage se caractérise par une segmentation formelle du contenu à présenter : dans l'exposition *in situ*, elle prend forme sur des cimaises, panneaux et modules, tandis que sur le web c'est la page-écran qui constitue l'unité formelle, le support d'« unités expographiques dans lesquelles se définissent les rapports entre les objets et entre objets et textes » (Jeanneret, 2008 : 160).

La figure 6 montre une utilisation de la page-écran comme unité expographique dans l'exposition « Vision photographique du Canada ». Le portrait d'Edward Curtis qu'on peut y voir est accompagné d'un texte explicatif ainsi que d'une légende (rappelant le cartel d'exposition). Les éléments en haut et en bas de la page sont des descripteurs permettant de situer l'image dans un ensemble plus large (en haut : l'ensemble « Peuple autochtone » et le sous ensemble « *The North American Indian* » ; en bas : les autres images appartenant au même sous-ensemble). Des icônes et liens hypertextes (« retour à Peuples autochtones », « rechercher base de données », « image agrandie », « source » et vignettes d'images) permettent la circulation entre les différentes pages-écrans qui composent l'exposition.

Tableau 16 : Niveaux de procédures intervenant dans la mise en place de la stratégie communicationnelle de l'exposition (à partir de Davallon, 2000)

EXPOSITION TRADITIONNELLE (<i>IN SITU</i>)	EXPOSITIONS EN LIGNE DE <i>BAC</i>
1- Sélection des objets	→ Au moment de la numérisation et/ou dans la base de données de photographies numérisées
2- Agencement des objets dans un système sémiotique <ul style="list-style-type: none"> - Segmentation formelle - Articulation des objets dans une trame (conceptuelle, classificatoire, narrative) - Déploiement des objets dans l'espace (spatialisation, scénographie) 	→ Agencement des objets dans la « page-écran » → Trame narrative et conceptuelle pour « Vision photographique du Canada », trame classificatoire pour « Un visage, un nom », « Visages de guerre » et « Hommage à Karsh ». → Mise en réseau des pages-écrans, création de parcours de navigation sur le site Internet
3- Mise en place de dispositifs de guidage et d'interprétation <ul style="list-style-type: none"> - Outils de navigation - Outils d'interprétation 	→ Hyperliens, flèches « page suivante » et « page précédente » → Légendes, textes d'introduction, cartes

Peuples autochtones

The North American Indian de Edward S. Curtis

[Retour à Peuples autochtones](#)

[rechercher](#)

[base de données](#)

Edward Curtis se définissait comme un ethnologue, mais l'on sait maintenant qu'il enjolivait les costumes de ses modèles et qu'il payait des gens pour qu'ils posent selon ses préférences esthétiques. Ses œuvres d'une grande qualité artistique soulèvent aujourd'hui des questions importantes à propos de l'authenticité des représentations d'Autochtones et de leurs conséquences politiques. L'œuvre de Curtis continue d'influencer la culture populaire, mais il faut prendre conscience qu'il photographiait les Autochtones de façon à donner l'impression qu'ils étaient demeurés accrochés à une lointaine époque romantique.



[image](#)

[agrandie](#)

Portrait d'une Hesquiat de la tribu centrale de Nootka
Colombie-Britannique, 1916
Photographe : Edward S. Curtis
PA-039476
(source)



[image agrandie](#)
[source](#)



[image agrandie](#)
[source](#)



[image agrandie](#)
[source](#)

Figure 6 : Une unité expographique. Extrait de l'exposition « Vision photographique du Canada ». Site web de *Bibliothèque et Archives Canada*.

D'autre part, l'assemblage des pages-écrans dans un réseau de liens opère une articulation des unités de sens au service d'un propos. Cette articulation peut se faire selon une trame « classificatoire (l'exposition s'organise selon un principe de classement des éléments présentés), conceptuelle (le principe est celui d'un développement conceptuel) ou narrative (le principe est alors celui de l'histoire racontée) » (Davallon, 2000 :130).

Dans l'exemple de l'exposition virtuelle « Vision photographique du Canada », la scénarisation des photographies selon une trame narrative était une exigence du programme de financement du projet²¹³. Selon le directeur de la section « Art et photographie » à BAC, « on ne pouvait pas simplement mettre des contenus en ligne sans les intégrer dans une histoire, une trame narrative dans laquelle les gens pourraient s'aventurer »²¹⁴. Pour ce faire, le projet de mise en exposition s'est construit autour d'une « narration un peu artificielle »²¹⁵ à partir de laquelle s'organisent le découpage et la hiérarchisation de rubriques.

Plus précisément, on constate que le propos de « Vision photographique du Canada » s'ordonne autour d'une trame à la fois narrative et conceptuelle : elle vise à raconter l'histoire du pays (notamment dans une section intitulée « Édification d'une nation », mais aussi dans la section de présentation des collections, où les textes croisent l'histoire de la photographie, l'histoire nationale et l'histoire des collections de l'institution) tout en présentant des catégories de pratique photographique (« Portrait », « Photographie d'amateur », « Photographie commerciale », « Photojournalisme ») et des notions liées à l'histoire nationale (la figure 7 montre les différents sous-ensembles de la section « Peuples autochtones », qui comporte des

²¹³ Dans l'appel à projet du programme *Culture canadienne en ligne* qui a servi au financement de cette exposition virtuelle, on trouve le critère suivant : « le projet doit raconter un récit captivant portant sur un thème, une période et un lieu précis » (« Fonds Mémoire canadienne. Lignes directrices concernant le programme et la présentation des demandes. Appel de propositions 2008-2009 ». En ligne : <http://www.pch.gc.ca/pgm/pcce-ccop/publctn/memguide-08-09-fra.cfm#jmp-lan6>. Consulté le 2 février 2009).

²¹⁴ Extrait d'entretien avec J.B., directeur de la section « Art et photographie » à *Bibliothèque et Archives Canada*.

²¹⁵ *Ibid.*

séries conceptuelles intitulées « La notion de modification » et « Assimilation et domination »).



Figure 7 : Trame scénographique de l'exposition « Vision photographique du Canada », rubrique « Peuples autochtones ». Montage d'extraits du site web de *Bibliothèque et Archives Canada*.

L'articulation de ces unités de signification se déploie dans un espace : celui du lieu d'exposition ou celui du réseau des pages-écrans dans le cas du site web. En ce qui concerne l'exposition virtuelle, c'est l'architecture des relations entre les pages-écrans ainsi que la mise en place de parcours de circulation par des liens hypertextuels qui tiennent lieu de scénographie. Selon Isabelle Rieusset-Lemarié, l'agencement éditorial de la collection de documents hypermédias :

ne met pas en jeu, seulement, des modes d'organisation sémantiques mais une mise en scène des parcours de lecture qui implique, au-delà des effets de « mise en page » et de « mise en écran », la conception d'une véritable architecture des parcours dans une démarche qui relève de la spatialisation. [...] Dans son développement sur Internet, la fonction éditoriale a vocation à interagir avec la fonction d'exposition en tant qu'elle relève d'une véritable conception (2001 : 45).

Comme nous allons le voir un peu plus loin au moment d'évoquer les parcours de navigation proposés sur les sites web de la *Médiathèque* et de *BAC*, la spécificité de l'exposition virtuelle en termes de spatialisation des contenus et de circulation de l'utilisateur est de s'appuyer sur le système des liens hypertextes, permettant ainsi à l'internaute de passer d'un simple clic d'un dispositif de médiation à un autre. Dans le cas de « Vision photographique du Canada », l'icone « Recherche base de données » opère par exemple le passage d'un espace de monstration (l'exposition virtuelle) vers un espace de consultation documentaire (la base de données), mettant ainsi en place des passerelles entre différents modes d'organisation et de présentation des fonds photographiques²¹⁶.

(3) La mise en place de dispositifs de guidage et d'interprétation :

L'exposition repose sur des procédures qui optimisent son fonctionnement pragmatique en prévoyant la présence du visiteur et en orientant la construction du sens des objets exposés. Dans le cas de l'exposition virtuelle, ces procédures de guidage prennent la forme de boutons de navigation : flèches « page suivante » et « page précédente » (voir figure 8) ou liens hypertextuels sur les titres de rubriques. Par exemple, dans la figure 7, le menu des rubriques permet de s'orienter dans l'espace de l'exposition (le surlignage du titre de la section indique où l'on se trouve) tout en offrant la possibilité de se déplacer d'une section à l'autre (chaque titre étant un lien hypertexte qui ouvre une nouvelle section).

²¹⁶ On pourrait nuancer cet argument en objectant qu'il n'est pas rare de trouver dans les salles d'exposition des postes informatiques permettant de consulter des bases de données et autres ressources multimédia relatives aux objets exposés. La spécificité du site web de ce point de vue tient au fait qu'il s'agit moins d'une inclusion d'un dispositif dans l'autre (la base de données dans l'exposition) que d'une mise en réseau de dispositifs (passage de l'un à l'autre par un lien hypertexte) dans une relation de parité.



Figure 8 : Boutons de navigation des expositions virtuelles « Vision photographique du Canada » (à gauche) et « Hommage à Karsh » (à droite). Extraits du site web de *Bibliothèque et Archives Canada*.

rechercher

base de données

La photographie a agité de façon importante dans les relations compliquées entre la collectivité canadienne dominante et les peuples autochtones. À la fois outil documentaire et forme d'art, la photographie a entraîné l'introduction et la transmission de stéréotypes des plus persistants. Il est à souhaiter que l'examen des photos dans une perspective contemporaine provoquera des remises en question et permettra de replacer les images dans leur contexte.

Depuis l'invention des techniques de photographie, les photographes ont cherché des occasions de produire des images des peuples et de la géographie du monde. Ainsi, chargés de documenter l'exploration des territoires du Canada, des photographes ont participé aux voyages d'exploration — soit par voie maritime comme l'a fait l'officier français Paul-Émile Miot, dont les photos comptent parmi les toutes premières du Canada atlantique et des Micmacs, soit par voie terrestre, comme l'a fait Humphrey Lloyd Hime, photographe de l'expédition pour explorer l'Assiniboine et la Saskatchewan.

Les photographes étaient conscients non seulement des applications ethnographiques de leur moyen d'expression, mais aussi de sa capacité esthétique à fournir de la documentation visuelle sur les peuples qu'ils croyaient membres d'une « race en voie de disparition ». Le photographe américain Edward S. Curtis a réalisé l'une des plus grandes initiatives de ce genre, la série *The North American Indian*. Regroupant plus de 20 volumes de photogravures accompagnées de textes, cette série comprend des portraits de personnes et des scènes de la vie quotidienne, pris dans des collectivités autochtones à l'ouest du Mississippi, sur la côte ouest du Canada et dans les régions subarctiques.



image
agrandie

Élèves et religieuses d'un pensionnat autochtone
Lieu inconnu, vers 1890
Photographe : H.J. Woodside
PA-123707 [\(source\)](#)

Figure 9 : Texte de présentation de la section « Peuples autochtones » (extrait). Tiré de l'exposition « Vision photographique du Canada ». Site web de *Bibliothèque et Archives Canada*.

En outre, l'exposition virtuelle se caractérise par la mise en place d'un ensemble d'outils d'interprétation qui participent à la construction du sens des objets exposés. Dans l'exposition « Vision photographique du Canada », on observe que chaque section (voir figure 9) et sous-section (voir figure 6) proposent un texte d'introduction présentant la thématique, le contexte des prises de vue et/ou des informations sur l'auteur des photographies. Toutes les photographies sont elles-mêmes assorties d'une légende donnant le titre de l'image, le lieu et la date de prise de vue, le nom du photographe et le numéro d'identification de l'objet. Nous développerons plus en détail cette question des procédures d'accompagnement à l'interprétation lorsque nous évaluerons le type d'informations apportées par chaque dispositif en fonction des figures du public auquel ils s'adressent.

Pour conclure, ces observations révèlent les fortes parentés entre l'exposition traditionnelle et sa version en ligne, tout en pointant les spécificités du dispositif web : la circulation hypertextuelle entre les unités expographiques et l'articulation avec les autres ressources sur le site.

I.1.3 Le cas de la visite guidée en ligne

Comme l'a montré l'exemple de l'exposition virtuelle, les formats de valorisation en ligne intègrent des stratégies communicationnelles issues de formats traditionnels. Nous allons voir toutefois à travers l'exemple des « visites guidées » en ligne de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* que les situations de communication mises en place par les dispositifs en ligne et hors ligne présentent des différences singulières.

Les visites guidées proposées sur le site de la *Médiathèque* sont d'un format succinct par rapport aux expositions virtuelles de *BAC*. Cette rubrique présente (en 2009) une vingtaine de parcours thématiques²¹⁷ dans les fonds photographiques de l'institution. Ces visites s'organisent autour de la figure d'un photographe (« Aymard de Banville »), d'un collectionneur (« Le fonds Olivier », « À la découverte du fonds

²¹⁷ Notre échantillon ne comprend toutefois que les neuf premières visites guidées, tel que spécifié dans la partie de présentation de la méthodologie d'enquête.

Dieulefils »), d'une institution (« Touring Club de France »), d'un événement historique (« Les Autochromes de la guerre 14-18 »), d'un lieu géographique (« Le Cameroun. 1916-1917 », « Le fonds Chine », « Voyage de Paul Nadar au Turkestan russe »), ou d'une catégorie d'objets (« Les cathédrales »). Chaque visite guidée comporte une page principale de présentation autour de laquelle rayonnent des pages de listes de photographies triées par catégories (par auteurs, par thématiques ou par localisation géographique).

La première capture d'écran de la figure 10 montre la page principale de la visite guidée « Les Autochromes de la guerre 14-18 ». On peut y voir un texte de présentation scindé en deux volets : l'un traitant de la technique de l'autochrome et l'autre présentant les photographes qui ont réalisé cette série. La rubrique « Sélection d'images » propose un diaporama de dix photographies issues du fonds, mais c'est la rubrique « Accès aux images » qui permet de circuler parmi des listes de photographies classées par thématique : c'est-à-dire, dans le cas présent, par localisation géographique (la France et ses départements, la Grèce, la Tunisie) et par auteur des photographies (Aubert, Castelnau, Cuville, Samama-Chikli). Chacun de ces liens hypertexte dirige l'internaute vers une liste d'images correspondant aux résultats d'une interrogation pré-programmée de la base *Mémoire* en fonction de la catégorie sélectionnée. La deuxième capture d'écran montre les résultats générés pour la catégorie « Aisne ».

ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES VISITES GUIDÉES

Autochromes de la guerre 1914-1918

- 1. La technique employée
- 2. Les photographes

1. LA TECHNIQUE EMPLOYÉE



fécule de pomme de terre.

Destiné à être projeté, l'autochrome est considéré comme étant l'ancêtre de la diapositive en couleurs moderne.

2. LES PHOTOGRAPHES



Les photographes présentés ici ont été réalisés par quatre photographes, opérateurs militaires pendant le conflit de la première guerre mondiale :

Cuville, Castelnau, Aubert et Albert Samama-Chikl

ACCÈS AUX IMAGES

France (1915)
Aisne
Haut-Rhin
Marne
Nord
Oise
Paris
Somme

Tunisie

Grèce (1917)

Par auteur

Aubert
Paul Castelnau
Fernand Cuville
Albert Samama-Chikl

SELECTION D'IMAGES



Photographies
diverses
20 images

DIFFUSION COMMERCIALE

Credits

MAIS AUSTRIE...

Interrogation des Archives
Photographiques dans la base
Mémoire

Interrogation de toute la base
Mémoire

Commune **Chauny**
Département Aisne
Nom de l'édifice **Eglise**
Nom de l'objet
Légende **Clocher**

Commune **Chauny**
Département Aisne
Nom de l'édifice
Nom de l'objet
Légende **Ensemble**

Figure 10 : En haut, page principale de la visite guidée « Les Autochromes de la guerre 1914-1918 ». Extrait du site Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*. En bas, résultats de l'interrogation pré-programmée dans la base *Mémoire* pour la catégorie « Aisne » (extrait). Tiré du site Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

Traditionnellement, l'exposition et la visite guidée sont deux dispositifs complémentaires, le second opérant comme un outil d'interprétation du premier : dans la visite guidée, le public circule à travers l'espace de l'exposition. Or le dispositif auquel s'arriment les « visites guidées » en ligne de la *Médiathèque* n'est pas une exposition ou un site historique, mais la base de données *Mémoire*. On peut alors se demander pourquoi nommer ce dispositif visite guidée dans la mesure où il s'applique à une base de données. L'emploi du terme de « visite guidée » reflète-t-il la mise en pratique de cette catégorie muséale ou bien son usage est-il plutôt métaphorique ?

La visite guidée est un dispositif de médiation dont nous pouvons dégager à partir des travaux de M. Gellereau (2005) quelques traits essentiels, et les comparer avec ceux des visites guidées en ligne de la *Médiathèque*. La première caractéristique est la présence d'un guide qui évolue dans une « scène » communicationnelle. M. Gellereau a bien montré comment dans la visite guidée, le guide interprète un rôle (par exemple celui d'un personnage témoin d'un monde, comme un ancien soldat ou un ancien ouvrier d'un site industriel) et déploie des stratégies de définition et de présentation de soi²¹⁸ dans le cadre d'une performance.

Or la présence du guide n'est pas matérialisée dans le cadre d'interaction de la visite guidée en ligne (alors que par exemple un dispositif de communication médiatisée comme l'audioguide conserve cette présence). La figure du guide ne s'incarne plus dans une personne, c'est l'institution patrimoniale (à son niveau général et impersonnel) qui endosse le rôle de médiateur. Non seulement la figure singulière du guide disparaît-elle, mais la dimension de la *scène* au sens théâtral est elle aussi caduque. Dans le dispositif proposé par la *Médiathèque*, cette absence d'une représentation virtuelle du guide efface donc la personnalisation de l'instance d'énonciation, qui apparaît alors comme « neutre ».

Un autre élément déterminant est l'organisation de la visite par le guide selon un parcours spécifique, construisant le sens des objets et les resituant dans un contexte pour donner des clés de lecture au visiteur. Nous évoquerons en détail cet aspect lorsque nous examinerons les ressources interprétatives fournies à l'internaute par les

²¹⁸ Voir à ce sujet les travaux d'E. Goffman, notamment *La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

différents dispositifs en ligne de la *Médiathèque* et de *BAC*, mais notons dès à présent que les neuf visites guidées que nous avons analysées offrent des informations contextuelles et une trame narrative limitées (dans le cas de la visite guidée sur les autochromes, les deux textes sont informatifs mais relativement courts et généraux). En définitive, la visite guidée en ligne relève davantage d'un dispositif statique d'organisation de l'accès aux images (un état des lieux du contenu de la base sur un thème donné) que d'un dispositif d'interprétation et de mise en récit qui s'appuierait sur un déplacement dans l'espace (à l'instar de la visite guidée traditionnelle).

Une troisième caractéristique de la visite guidée traditionnelle tient à la situation de communication dialogale (par exemple, répondre à une sollicitation du guide ou demander des précisions) et à la possibilité du partage de l'interprétation qu'elle instaure. Simple question-réponse ou discussion entre le guide et les visiteurs, « la prise en compte du monde du visiteur interagit avec celui de la narration » (Gellereau, 2005 : 239). Ce cadre participatif est absent du dispositif de visite guidée en ligne proposé par la *Médiathèque*. Certes, la visite guidée en ligne est interactive, dans le sens où l'utilisateur est sollicité pour activer des parcours de circulation dans le site Internet, mais le dispositif en ligne ne reproduit pas les possibilités d'interaction entre le pôle d'énonciation (le guide) et le pôle de réception (le visiteur) qui caractérisent la visite guidée traditionnelle.

D'autres points de comparaison pourraient être explorés (on se contentera ici de les évoquer) : la dimension rituelle de l'expérience de visite sur place (franchissement d'un seuil, achat du billet, respect des codes de conduite) qui disparaît lors de la transposition sur la Toile, mais aussi la différence entre le cadre public de l'espace muséal et le cadre privé de l'espace de consultation du site Internet, ou encore les temporalités de l'expérience culturelle que représente la visite.

Nous avons vu que dans le cas des visites guidées de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, la remédiation se caractérise par un usage avant tout métaphorique du format de présentation originel : on ne retrouve sur le Web ni la présence du guide ni le cadre communicationnel caractéristiques de ce dispositif.

Les formats d'édition en ligne adoptés à *Bibliothèque et Archives Canada* et à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* s'inspirent donc d'un répertoire de formes traditionnelles, tout en opérant une singulière hybridation entre dispositifs institués et nouveaux médias. Face à la prégnance des modèles d'édition classiques sur les sites web, Franck Rebillard et Ghislaine Chartron constatent :

Les possibilités de renouvellement avec le web n'ont pas entraîné de changements radicaux au sein du processus de publication. Ce dernier conserve plusieurs caractéristiques durables provenant de sa constitution socio-historique sur support papier puis informatique (off-line), décliné en différents modèles selon les branches sectorielles (2004 : 305).

Pour expliquer la rémanence des formats anciens dans les nouveaux médias, on peut aussi évoquer le fait que le site web est un dispositif de communication émergent, qui cherche à asseoir sa légitimité en se réappropriant les formes anciennes et institutionnalisées de la diffusion du patrimoine culturel. Ce rattachement à des catégories traditionnelles présente également l'avantage de mobiliser un univers de références connu et maîtrisé par le public.

Il est par ailleurs intéressant de noter que si la base de données est un dispositif classique du champ des archives et des bibliothèques, l'exposition et la visite guidée sont des formats traditionnels de la sphère muséale. On peut donc supposer que le site web, offrant un espace d'exposition à des institutions traditionnellement chargées de conserver des documents et d'organiser les conditions de leur consultation, suscite le recours à des catégories et des formats muséographiques.

Si les dispositifs de médiation en ligne déploient des procédures communicationnelles semblables à leurs modèles de référence traditionnels, ils présentent cependant des adaptations et inscrivent les usagers dans des situations communicationnelles inédites. La remédiation opère donc un déplacement « d'un monde de formes à un autre monde de formes, dans lequel le mode d'existence de ces formes est distinct » (Souchier et Jeanneret, 2005 : 9).

I.2 L'innovation du point de vue des parcours de circulation et des formes d'agrégation des contenus

La principale nouveauté introduite par les dispositifs de médiation en ligne semble être le mode de circulation hypertextuel entre des ressources mises en réseau. Une des particularités du fonctionnement médiatique des sites web est en effet l'usage des hyperliens (ou liens hypertextes) pour organiser la structure des contenus et les parcours de navigation de l'utilisateur.

Apparu en 1965 sous la plume de l'américain Ted Nelson²¹⁹, le mot *hypertexte* désigne un système interactif utilisé pour construire et gérer des liens sémantiques entre des objets. L'hyperlien permet de circuler d'un seul clic entre un document source (une page web, dans le cas présent) et un document lié ; ou bien de circuler entre différents points de la même page web²²⁰. L'hyperlien n'est pas spécifique au Web (on le retrouve dans le Cd-Rom et dans d'autres dispositifs multimédias), mais ce système prend une ampleur particulière sur la Toile, où la création de liens hypertextes est dynamique et donne la possibilité de connecter de multiples ressources hétérogènes.

L'hypertexte met en œuvre une navigation non-linéaire et non-hiérarchique parmi les documents. L'activation des liens entre les contenus du Web permet de mettre en relation des informations et de créer des circuits de références dans une arborescence de renvois. Ce sont donc des réseaux de signification qui se déploient au fur et à mesure que se construit le parcours de consultation du site (Straw, 2007; Welger-Barboza, 2001). Ainsi, l'internaute participe-t-il activement à l'exploration des objets et à la découverte de nouvelles idées et relations (Ruth Perlin *in* Thomas et Mintz, 1998).

²¹⁹ Voir T. H. Nelson, *Computer Lib/Dream Machines*, Chicago, Nelson, 1974.

²²⁰ Voir J.-P. Balpe, *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*, Paris, Eyrolles, 1990.

I.2.1 Systèmes de navigation hypertextuelle dans les sites web de la *Médiathèque* et de *BAC*

Examinons à présent comment se construisent ces circuits de références dans les sites de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*. Ils se déploient de deux manières : à l'intérieur d'un même dispositif de médiation (la base de donnée, l'exposition virtuelle, la visite guidée) et entre ces différents dispositifs de médiation (passage de l'exposition virtuelle à la base de donnée par exemple). Détaillons quelques exemples illustrant ces deux modalités de circulation, en commençant par les parcours de circulation à l'intérieur des bases de données *Mémoire* et *Archivianet*.

L'affichage des résultats d'une requête dans ces deux bases de données se présente sous forme de listes de vignettes accompagnées d'un descriptif sommaire. La figure 11 montre l'un des vingt-trois résultats qui s'affichent lorsque l'on interroge *Mémoire* avec le mot-clé « Pékin ». L'utilisateur peut alors cliquer sur l'image pour l'agrandir ou cliquer sur l'icone représentant la notice pour accéder aux informations complètes sur la photographie. Une fois arrivée sur la page de la notice, on remarque que certains champs sont également des hyperliens (« Chine », « Pékin », « Support verre », etc.). En cliquant par exemple sur le lien « Chine », on ouvre une nouvelle page affichant les cent-vingt-neuf images de la base correspondant au mot-clé « Chine ». L'internaute circule donc un réseau d'images connectées entre elles par les termes descriptifs contenus dans les notices.

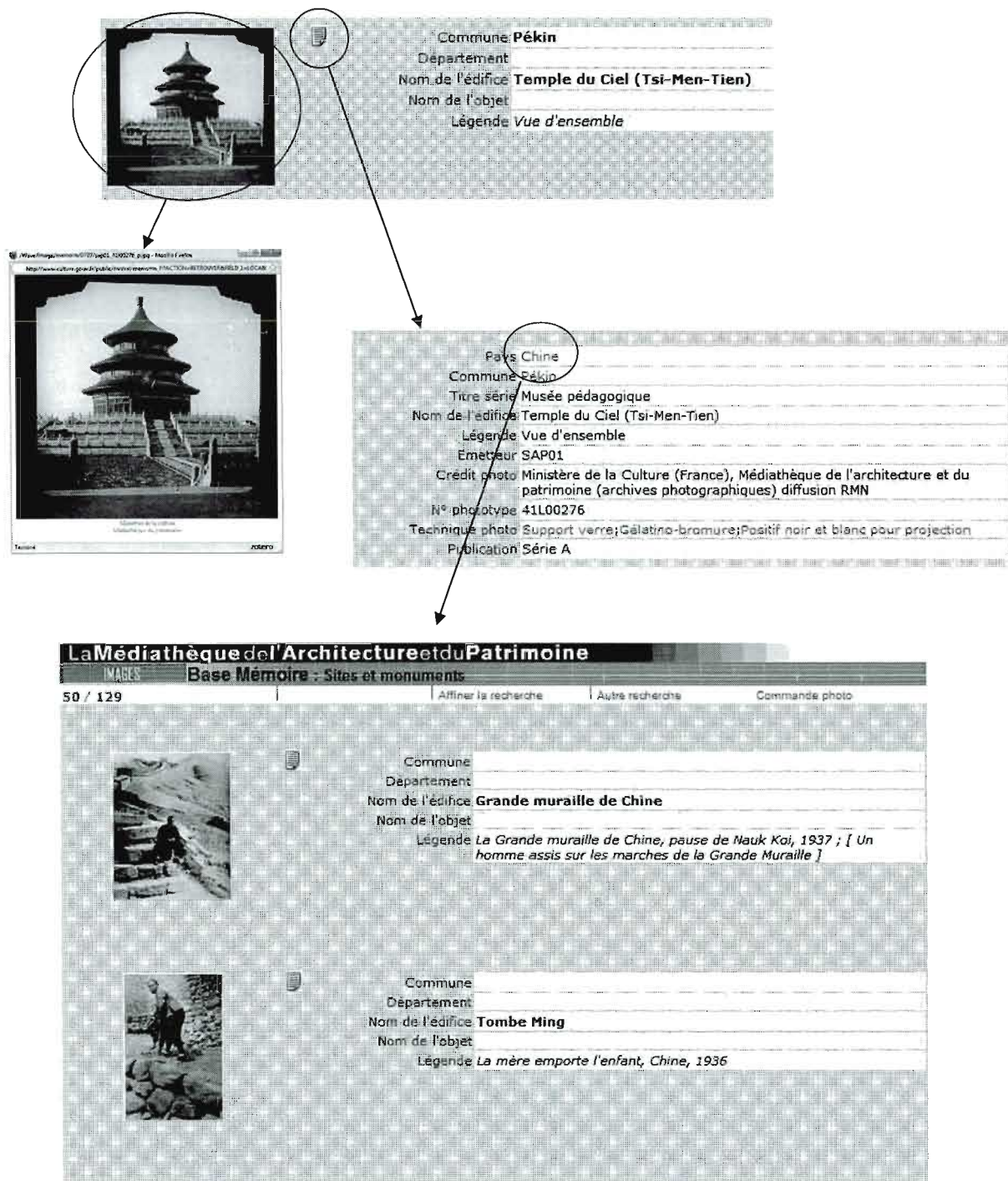


Figure 11 : Parcours de navigation hypertextuelle dans la base de données *Mémoire*. Extrait du site Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

Dans le cas du site de *BAC*, on observe que la base *Archivianet* reproduit le même principe de vignettes à agrandir et de liens dirigeant l'utilisateur vers la notice complète de l'image, mais on n'y retrouve pas de système de navigation en réseau à partir des mots-clés de la notice. On trouve par contre dans la notice de la photographie sélectionnée un lien vers la description du fonds auquel l'objet appartient. Par exemple, dans la notice d'une photographie intitulée « Canadian National Railway train "The Confederation" crossing Lytton bridge », une mention indique « Pièce faisant partie de : Canada. Dept. of the Interior collection ». En cliquant sur ce lien, on accède à une description complète du contenu de ce fonds (nombre de pièces, supports et techniques photographiques, origine, sujets couverts par les différentes séries, numéro de référence et conditions d'utilisation). Ces informations complémentaires permettent de resituer la photographie dans un ensemble plus large et donne des pistes pour poursuivre l'investigation.

L'autre principal outil d'interrogation des bases de données du site de *BAC* (nommé « Recherche de fonds d'archives ») propose un système similaire grâce à un lien « Afficher la structure du classement ». À partir de la notice d'une photographie, on peut donc faire apparaître la situation de l'objet dans son fonds d'origine et dans une série d'images (pièces reliées). Par ailleurs, dans les notices affichées par cet outil, on peut cliquer sur le nom du photographe pour accéder à une nouvelle page présentant l'ensemble des images de la base prises par ce même photographe (un mode de circulation qui rappelle celui de la base *Mémoire*).

Nous avons décrit les principaux circuits de références qui se construisent à l'intérieur des bases de données de la *Médiathèque* et de *BAC*. On peut également observer de tels parcours de circulation *entre* les différents dispositifs de médiation.

Dans le cas de *BAC*, la plupart des expositions virtuelles sont reliées à une base de données thématique. Dans les expositions « Visage de guerre » et « Un visage, un nom », un titre de rubrique indique clairement « Consultation de la base de données ». Mais ces liens peuvent prendre une forme davantage intégrée à la trame de l'exposition. Par exemple, dans « Vision photographique du Canada », on trouve dans chacune des sections de présentation thématique des images une icône discrète mentionnant : « Rechercher – base de données ».

Par ailleurs chaque image présentée dans les expositions virtuelle de *BAC* est accompagnée d'une mention (le plus souvent il est indiqué « Source ») qui renvoie à l'affichage de la notice dans la base *Archivianet* ou dans l'outil « Recherche de fonds d'archives ». Inversement on trouve dans la base de données thématique « Visage de guerre » un hyperlien « Visiter l'exposition virtuelle *Visages de guerre* », qui redirige l'internaute vers l'exposition virtuelle. On a donc un jeu de renvois entre deux dispositifs de médiation complémentaires : la base de données et l'exposition virtuelle.

Dans le cas des visites guidées de la *Médiathèque*, les renvois vers la base de données *Mémoire* sont systématiques, puisque l'objectif de ces visites est de faciliter l'accès aux images contenues dans la base en proposant une sélection commentée de résultats. Toutes les visites guidées présentent par ailleurs un lien intitulé « Interrogation de toute la base Mémoire », qui fait basculer directement l'utilisateur vers le formulaire d'interrogation de la base de données. Le format de la visite guidée fonctionne donc comme une interface offrant à l'internaute des chemins d'accès au contenu de la base *Mémoire*.

I.2.2 L'assemblage des ressources patrimoniales dans des réseaux et des corpus extensifs

Nous avons vu quelques exemples de parcours de circulation et de réseaux de signification qui se construisent à l'intérieur des sites de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*. Une des spécificités du Web est de connecter des ressources produites par divers utilisateurs en de multiples points de la Toile, mais aussi d'agréger des corpus documentaires pour former des ensembles d'une ampleur inédite.

On peut observer une première manifestation de cette interconnexion dans la création d'hyperliens rayonnant à partir du site web de l'institution patrimoniale vers des sites extérieurs. Par exemple, sur le site de la *Médiathèque*, le lien d'accès vers la visite guidée intitulée « Les cathédrales » renvoie en fait l'utilisateur vers une

ressource hébergée sur le site du Ministère de la Culture (cette production a été réalisée en partenariat avec la Direction de l'architecture et du patrimoine).

On retrouve également ce type de liens externes sur le site de *BAC*, et en particulier dans l'exposition virtuelle « Visages de guerre », dont la rubrique « Ressources complémentaires » propose une liste de sites connexes : par exemple celui des *Anciens combattants du Canada* ou de la *Fondation canadienne des champs de bataille*. Dans le cas de *BAC*, l'exposition virtuelle « Le trèfle et la feuille d'érable » est également connectée au site de partage de photographie *Flickr*. La création d'un album d'images sur ce site externe constitue un dispositif de médiation complémentaire à celui proposé sur le site de l'institution²²¹.

Un deuxième type d'interconnexion des ressources suscité par le Web prend la forme de projets d'agrégation de bases de données dans des portails d'accès communs. Selon F. Rebillard et G. Chartron, « le niveau méta-éditorial caractérise le processus d'agrégation de contenus de différents éditeurs. S'inscrivant pleinement dans les deux tendances de thésaurisation et d'accès groupé aux données [...], il occupe une position stratégique dans la distribution de contenus sur le web » (2004 : 308).

La base *Mémoire* en est un bon exemple. Mise en œuvre par la Direction de l'architecture et du patrimoine du Ministère de la Culture français, elle rassemble les données d'inventaire numérisées de plusieurs services du Ministère de la Culture : l'*Inventaire général du patrimoine culturel*, le service des *Monuments historiques*, et la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, principal contributeur. Par ailleurs, cette base iconographique (essentiellement photographique) est connectée à d'autres bases thématiques du ministère : les bases *Palissy* (documentant le patrimoine mobilier classé) et *Mérimée* (documentant le patrimoine monumental et architectural classé). À partir d'une photographie trouvée dans la base *Mémoire*, on peut donc accéder par un lien vers les autres bases de données à la notice descriptive de l'objet ou du monument représenté, si celui-ci est classé à l'inventaire.

²²¹ Nous évoquerons en détail ce projet au chapitre 7 en montrant les possibilités d'interaction entre contenus et utilisateurs que permet ce site emblématique du Web 2.0.

Par exemple, la notice d'une photographie d'Édouard Baldus représentant l'église Saint-Ouen à Rouen propose un lien vers la fiche descriptive de l'édifice dans la base *Mérimée*. Celle-ci offre une série d'informations sur le monument, comme par exemple l'année de son classement au titre des monuments historiques. En retour, la notice de l'église dans la base *Mérimée* présente un lien nommé « Autres illustrations », qui redirige l'utilisateur dans la base *Mémoire*, en proposant alors plus de cinq cent photographies du même édifice. L'interconnexion des bases rend donc possible des parcours d'exploration qui font apparaître des liens entre l'information disponible au sujet des photographies et l'information disponible sujet des objets et monuments représentés sur ces photographies. Ce système de renvois est particulièrement adapté au médium photographique, qui nous l'avons vu au chapitre 2 entretient un lien étroit avec les pratiques de documentation du patrimoine.

Sous une autre forme, on retrouve à *BAC* de telles agrégations de données issues d'institutions diverses. Ainsi le projet « Archives Normandie 1939-1945 »²²² a-t-il permis de créer un corpus extensif de photographies de la Seconde Guerre Mondiale. Il vise à offrir un inventaire exhaustif des photographies prises pendant l'occupation, la libération et la reconstruction de la Basse-Normandie. Le site web offre un point d'accès unique à une collection d'images issues des *Archives Nationales Américaines*, des *Archives Nationales du Canada*, de l'*Imperial War Museum* de Grande-Bretagne et de particuliers (vétérans ou collectionneurs). Un moteur de recherche commun permet d'interroger simultanément ces différents fonds.

Les gouvernements canadiens et français ont par ailleurs mis en place des projets d'agrégation des ressources nationales dans des portails communs. Alors que le site Internet de *BAC* regroupe sous l'appellation « Collections Canada » les données de la *Bibliothèque nationale*, des *Archives nationales* et d'un ensemble de structures apparentées (notamment le *Centre canadien de généalogie* et le *Musée du portrait du Canada*), cette ambition s'est traduite en France par la création du portail *Patrimoine numérique*²²³. Celui-ci se présente comme une sorte de guichet d'accès unique aux collections numérisées de nombreux services sous tutelle du Ministère de

²²² URL : <<http://www.archivesnormandie39-45.org/index.html>>.

²²³ URL : <<http://www.numerique.culture.fr>>.

la Culture et des collectivités territoriales. Ce site permet de faire des recherches dans l'ensemble des ressources numériques recensées, et propose un accès thématique aux documents par sujets, types de documents, institutions ou localisation géographique. Ce portail constitue le volet national du projet européen *Michael*, une plate-forme européenne rassemblant les ressources culturelles numérisées des pays membres²²⁴.

Produisant « des collections numérisées qui ne possèdent aucun équivalent dans le monde réel », l'interconnexion des fonds tend à constituer une archive à visée universelle (Schweibenz, 2004 : 3). On ne peut s'empêcher d'évoquer ici une forme de *musée imaginaire virtuel* (Merzeau, 2008) en référence au « musée imaginaire » décrit par A. Malraux.

Il ressort de l'ensemble de ces observations que les modes d'exploitation du système hypertexte sont relativement semblables à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et à *Bibliothèque et Archives Canada*. Toutes deux utilisent la possibilité de créer des liens entre les contenus pour mettre en place des parcours de mise en résonance des informations et pour rassembler différents corpus patrimoniaux. Par le truchement de la navigation hypertextuelle, les informations s'organisent en réseaux complexes de sens, produisant ainsi une forme particulière de savoir sur les objets (Straw, 2007). L'utilisateur active des parcours de consultation à sa guise, déployant des strates d'informations plus ou moins denses, en choisissant de naviguer entre différents niveaux de lecture.

Le caractère innovant du site Internet comme dispositif de médiation se situe donc moins dans la création de nouveaux formats de présentation des contenus que dans cette capacité à générer des réseaux de significations complexes entre des corpus de données hétérogènes.

²²⁴ URL : <<http://www.michael-culture.org/fr/home>>.

II – Gagner de nouveaux utilisateurs ? Figures du public et programmes d’activité des dispositifs de médiation en ligne

L’accès aux fonds photographiques numérisés sur le Web ne se caractérise pas seulement par un mode de structuration particulier des contenus, mais aussi par la définition d’un rapport aux publics. La conception des publics forgée par les institutions patrimoniales est-elle différente sur le Web ? La diffusion en ligne permet-elle de toucher de nouveaux publics ? Pour répondre à ces questions, nous chercherons à déterminer à quelles figures du public s’adressent les différents dispositifs de médiation en ligne de la *Médiathèque de l’architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*.

En partant du constat que les usages traditionnels des fonds photographiques de ces deux institutions s’inscrivent dans la sphère des pratiques professionnelles du patrimoine et des pratiques des spécialistes (notamment la recherche académique ou appliquée), nous nous demanderons si les programmes d’activité proposés en ligne s’adressent à un public plus large et quelles sont les différences de stratégies perceptibles entre la *Médiathèque* et *BAC* de ce point de vue.

II.1 Du public *in situ* au public en ligne

Pour amorcer la réflexion, commençons par nous demander comment cerner la notion de public en ligne et quelles informations peuvent nous renseigner sur les publics traditionnels des deux institutions, ainsi que sur les publics qu’elles visent à travers leur site Internet.

II.1.1 Cerner la notion de public en ligne

De manière générale, J. Le Marec souligne que « le public est une notion difficile à manier, qui renvoie à des acceptions contradictoires » : un collectif qui se constitue dans un espace public²²⁵, un groupe d'utilisateurs, une cible à atteindre... ses définitions sont multiples. Quoi qu'il en soit, le public « n'est pas un collectif social qui se définirait par lui-même », il est constitué en une entité sociale par le regard de l'institution qui souhaite le saisir (à travers ses caractéristiques sociales, comportementales, motivationnelles) pour le connaître (Le Marec, 2001; Davallon, 2006).

Dans le cas de la consultation en ligne des ressources patrimoniales, l'activité du public se situe dans un cadre spatial et temporel différent de celui de la visite sur place. La fréquentation d'un site Internet se définit plutôt en termes de connexion à une ressource médiatique, et donc en terme d'*audience*. Difficile à appréhender, la notion de public en ligne croise la figure du visiteur, de l'audience, voire du lecteur (puisque le site Internet se présente comme un réseau de pages éditées).

Les travaux menés sur les modes de consommation des produits de l'industrie culturelle éclairent le type de relation qui se tisse entre un dispositif médiatique et son public. On distingue traditionnellement deux logiques de mise à disposition des produits culturels : un *modèle éditorial* (produits édités ou publiés sur un support matériel, par exemple le livre ou le Cd-Rom, dont l'utilisateur s'approprie une copie en l'achetant) et un *modèle de flot* (contenus diffusés de manière continue, par exemple les programmes radiophoniques, que l'utilisateur doit saisir dans l'instant de leur diffusion)²²⁶. Certains auteurs différencient un troisième modèle,

²²⁵ Dans l'ouvrage *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), J. Habermas décrit la construction d'une opinion publique au XVIII^e siècle dans des espaces de discussion soustraits à la sphère du pouvoir public. La notion de « public » est alors envisagée comme un collectif de personnes privées exerçant leur capacité critique.

²²⁶ B. Miège, *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000.

celui de l'*information écrite* (presse), ainsi que des modèles hybrides entre logique de flot et logique éditoriale²²⁷.

Nous n'avancerons pas plus loin dans ce débat complexe visant à caractériser le site web par rapport à ces autres modèles médiatiques. Simplement, pour montrer l'apport de cette discussion au propos de notre thèse, nous pouvons remarquer que ces modèles engagent différentes figures du public, et que le caractère hybride du site web en tant que dispositif médiatique rend particulièrement complexe la notion de public en ligne.

II.1.2 Les publics traditionnels de la *Médiathèque* et de *BAC*

Il ressort de l'analyse documentaire et des entretiens que nous avons menés que les usagers qui viennent consulter les fonds sur place à la *Médiathèque* et à *BAC* sont essentiellement des spécialistes : chercheurs, universitaires ou professionnels du patrimoine. Dans un document intitulé « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », le directeur de la *Médiathèque* décrit ce type de public (pour la partie extérieure à l'institution) comme « les praticiens » : « les architectes ou les restaurateurs, les historiens, des sociologues, les historiens de l'art ou les chercheurs comme ceux de l'inventaire »²²⁸. Selon J.C.F., chargé d'étude à la *Médiathèque*, le public dans son ensemble (pour la consultation sur place) est « très varié », mais « essentiellement, il y a toute la partie chercheurs, universitaires » auquel s'ajoute un public scolaire (universitaire) : « étudiants, en histoire de l'art, en architecture »²²⁹.

²²⁷ Modèle du *kiosque*, modèle du *compteur* (Miège), modèle du *club* (Tremblay et Lacroix), modèle du *courtage* (Mœglin). Sur le modèle du *club*, voir en particulier G. Tremblay, « La théorie des industries culturelles face aux progrès de la numérisation et de la convergence », *Sciences de la Société*, 40, Presses universitaires du Mirail, 1997, pp. 11-23.

²²⁸ J.-D. Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », Séminaire du 16 novembre 1998. En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin 2006.

²²⁹ Extrait d'entretien avec J.C.F., chargé d'études à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

Une des particularités du public de la *Médiathèque* est qu'un grand nombre de consultations sont faites par un public interne aux services du Ministère de la Culture (conservateurs du patrimoine, architectes des monuments historiques, restaurateurs, chercheurs). « Il y a beaucoup de consultations internes » a souligné F.M. en entretien : « il y a beaucoup de conservateurs, de chercheurs qui se servent des différentes bases pour leur travail »²³⁰.

Selon la « Revue annuelle des Archives nationales du Canada » (2001-2002), une majorité d'utilisateurs des fonds d'archives de *BAC* sont également des spécialistes (en particulier des chercheurs), dont une grande partie de généalogistes professionnels et amateurs²³¹. La spécificité de *BAC* est de s'adresser à la fois à un public anglophone et francophone : conformément à la *Loi sur les langues officielles* (1969), l'ensemble du site est accessible en anglais et en français, et certaines parties du site sont également accessibles en inuktitut.

II.1.3 L'évaluation des publics à la *Médiathèque* et à *BAC* : deux approches différentes

Les évaluations préalables menées par les institutions patrimoniales constituent une source d'information précieuse pour connaître les publics qu'elles visent à travers leur site web²³². On constate toutefois qu'il existe de ce point de vue une différence importante entre la stratégie de la *Médiathèque* et celle de *BAC*.

Tandis que l'étude préalable des publics en ligne fait l'objet d'une vive attention à *BAC*, il ressort des entretiens menés à la *Médiathèque* que l'absence de telles études est clairement affichée : « il n'y en aura jamais », « ça ne sert à rien de se

²³⁰ Extrait d'entretien avec F.M., informaticien à la *Médiathèque*.

²³¹ Entretien avec A.R., archiviste à *Bibliothèque et Archives Canada*.

²³² Sur la question des études préalables de public dans le champ culturel, voir la thèse de doctorat de J. Le Marec, *Le visiteur en représentations : l'enjeu des évaluations préalables en muséologie*, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 1996.

poser la question de qui voit quoi », « on ne fait pas le site en fonction du public »²³³. Ces réactions, qui peuvent paraître surprenantes, témoignent en réalité moins d'un désintérêt pour la question des publics que d'une carence d'outils réflexifs et méthodologiques pour concevoir une représentation des publics en ligne et de leurs usages.

Si à notre connaissance il n'existait pas de démarche formalisée d'analyse préalable des publics à la *Médiathèque* au moment où nous avons réalisé notre enquête, gageons toutefois que l'injonction de plus en plus forte de la part du Ministère de la Culture à mieux prendre en compte les attentes des publics fera évoluer la situation. Dès 2004, le programme « Chantiers numériques » du Ministère invitait à mettre « l'accent sur les publics ». Le texte de l'appel à projets de numérisation du Ministère en 2005 précisait quant à lui que l'opération de mise en valeur des fonds « devra s'appuyer sur une analyse du public ciblé et de ses attentes », et que « le projet devra détailler le service rendu au public, en précisant la façon dont il répond à ses attentes et la méthode d'analyse des besoins ».

À *BAC*, l'exigence d'une analyse préliminaire des attentes du public est nettement formalisée : « dans toutes ses activités, *BAC* prendra systématiquement en compte l'usage qui sera fait des ressources, tant l'usage prévu que l'usage effectif »²³⁴. Dans les objectifs et le vocabulaire employé à *BAC*, nous retrouvons l'influence d'une stratégie du type marketing (« se concentrer véritablement sur le client », « améliorer les services » pour un « marché » d'utilisateurs), dont les principes sont étroitement associés à la mise en place des outils d'évaluation à long terme de la structure.

Les documents de cadrage de la politique de *BAC* en termes de diffusion en ligne identifient plusieurs types de publics à cibler prioritairement : les jeunes, le public scolaire et les communautés culturelles. En 2002, la *Bibliothèque nationale* et les *Archives nationales* ont commandé un rapport sur les centres d'intérêts

²³³ Extraits d'entretien avec J.D.P., directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et F.M., informaticien à la *Médiathèque*.

²³⁴ *Bibliothèque et Archives Canada*, « Orientations pour le changement ». En ligne : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/a-notre-sujet/016/index-f.html>>. Consulté le 27 août 2008.

des jeunes et leurs habitudes concernant Internet. Il ressort de cette étude que « les jeunes entrent en ligne tous les jours, utilisent fréquemment Internet pour faire leurs devoirs et aimeraient en savoir plus long sur le Canada »²³⁵.

La stratégie alors affichée par *BAC* vise à développer les ressources pédagogiques en ligne pour toucher les jeunes à travers leur pratique scolaire. L'étude montre en effet que « les enseignants manquent de ressources pour les cours de sciences humaines ». Il s'agit alors d'« encourager l'utilisation pédagogique [des] ressources documentaires en créant des expositions et des plans de cours virtuels liés aux thèmes de l'histoire régionale et nationale traités dans les programmes scolaires »²³⁶ de manière à « amener les jeunes Canadiens à se renseigner sur leur histoire et leur culture à l'aide d'instruments interactifs et de ressources pédagogiques accessibles dans Internet »²³⁷.

BAC cherche par ailleurs à toucher davantage les communautés culturelles en mettant en valeur « les collections de la Bibliothèque et des Archives sur le Nord canadien » et en fournissant « un lieu de rencontre virtuel aux Canadiens du Nord et à ceux des autres régions »²³⁸.

Le discours d'orientation stratégique de *BAC* manifeste donc clairement une ouverture en direction du grand public. Mais avant de nous intéresser à ses pratiques effectives, examinons de plus près la partition entre spécialistes et grand public afin d'en tirer des pistes d'analyse pour questionner la manière dont la diffusion en ligne peut permettre d'élargir l'accès aux fonds à de nouveaux publics.

²³⁵ *Archives nationales du Canada*, « Rapport sur les plans et les priorités 2003-2004 ». En ligne : <http://www.tbs-sct.gc.ca/est-pre/20032004/NA-AN/NA-ANr34_f.asp#sol>. Consulté le 18 août 2009.

²³⁶ *Archives nationales du Canada*, « Revue annuelle des Archives nationales du Canada (2001-2002) ». En ligne sur : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/012003/f2/012003-2001-2002-f.pdf>>. Consulté le 25 août 2008.

²³⁷ *Archives nationales du Canada*, « Rapport sur les plans et les priorités 2003-2004 ». En ligne : <http://www.tbs-sct.gc.ca/est-pre/20032004/NA-AN/NA-ANr34_f.asp#sol>. Consulté le 18 août 2009.

²³⁸ *Ibid.*

II.2 Éléments pour une typologie des figures du public

La définition de politiques éditoriales et la construction de dispositifs de médiation sur les sites web patrimoniaux anticipent et configurent des formes d'usage et d'interprétation des fonds. Ces modalités d'accès témoignent, en définitive, d'une manière de construire des figures du public.

II.2.1 La problématique de l'élargissement des publics

En tant que dispositif de diffusion à distance permettant à tout un chacun de se connecter au site d'une institution culturelle, le Web est généralement présenté comme un facteur de développement du public des ressources patrimoniales (Douplitzky, 2001). Auparavant conservés dans des chambres fortes, les fonds patrimoniaux seraient grâce au Web « accessible[s] comme jamais auparavant »²³⁹. Les discours sont enthousiastes, mais le Web permet-il réellement de toucher des publics plus larges ? De nouveaux publics ?

La question de l'élargissement des publics peut se poser de différentes manières. Le discours de *BAC* concernant sa politique de diffusion sur le Web met par exemple l'accent sur la décentralisation et l'extension géographique de l'accès à ses ressources : elle annonce que sa présence sur la Toile rendra la collection « plus accessible aux Canadiens et aux Canadiennes de l'extérieur de la région de la capitale nationale », et permettra ainsi d'« apporter la programmation de *BAC* aux Canadiens et aux Canadiennes de partout au pays »²⁴⁰. Le directeur de la *Médiathèque* parle de son côté de « démocratisation des données » et de

²³⁹ *Bibliothèque et Archives Canada*, « Orientations pour le changement ». En ligne sur le site de BAC : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/a-notre-sujet/016/index-f.html>>. Consulté le 27 août 2008.

²⁴⁰ *Bibliothèque et Archives Canada*, « Rapport sur les plans et les priorités 2008-2009 ». En ligne : <<http://www.tbs-sct.gc.ca/rpp/2008-2009/inst/bal/bal00-fra.asp>>. Mis en ligne le 12 février 2008, consulté le 28 août 2008.

« mise à disposition de tous, sans aucune exclusive »²⁴¹. On peut ainsi distinguer plusieurs versants de la question de l'élargissement des publics :

- *en termes quantitatifs* : touche-t-on un plus grand nombre de gens grâce aux dispositifs de médiation sur le Web qu'avec des dispositifs classiques ? Pour répondre à cette question, il faudrait mettre en place un mode d'évaluation comparée du taux de fréquentations des installations *in situ* et de la fréquentation du site web à partir d'une analyse des fichiers Log²⁴² ;
- *en termes géographiques* : le public provient-il de régions plus diversifiées ? Là encore, une analyse des fichiers Log fournirait, à partir de l'adresse IP des utilisateurs, des informations sur leur localisation géographique ;
- *en termes socio-démographiques* : parvient-on à toucher davantage les catégories sociales les moins favorisées ? Accède-t-on à des publics situés dans des tranches d'âge plus variées ? Une enquête extensive s'appuyant sur un questionnaire administré en ligne permettrait de recueillir des éléments de réponse à ce sujet ;
- *en termes de profils d'usagers et de pratiques de consultation* : quels sont les usages des ressources patrimoniales permis par les sites web ? Quels types de programmes d'activité mettent-ils en place ?

C'est ce dernier angle de vue que nous allons adopter pour questionner la manière dont les sites web de la *Médiathèque* et de *BAC* mobilisent des figures du public, en nous intéressant en particulier à la partition entre spécialistes et grand public.

²⁴¹ J.-D. Pariset, « La numérisation des images à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine », Séminaire du 16 novembre 1998. En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/mrt/numérisation/fr/seminaire_du_161198/projet_n12.htm>. Consulté le 12 juin 2006.

²⁴² Générés par les serveurs web, les fichiers Log permettent de savoir qui a demandé une URL (adresse IP de la machine de l'utilisateur, éventuellement le nom de l'utilisateur), quelles ont été les pages visitées, à quel moment, avec quel navigateur et quel système d'exploitation.

L'approche que nous avons choisie consiste à faire une analyse croisée des dispositifs de médiation en ligne et des représentations du public sur lesquelles ils se fondent. Il s'agit de s'interroger sur « la relation de l'utilisateur avec le contenant - le dispositif technologique - » mais aussi « avec le contenu muséal, les deux dimensions étant d'ailleurs difficilement dissociables en l'état » (Vidal, 1998 : en ligne).

En référence au « lecteur modèle » décrit par Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1984 [1979]), on peut considérer que le site web patrimonial construit la figure d'un « usager modèle ». Eco montre en effet que « le texte prévoit le lecteur » en mettant en œuvre « une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre » (1984 : 65). Non seulement le texte prévoit-il l'existence de son « lecteur modèle » mais il l'*institue*, il agit de façon à le construire. On trouve chez J. Davallon une reprise de cette référence appliquée au champ patrimonial. Il parle d'un « Visiteur Modèle », qu'il définit « par opposition au visiteur empirique, comme un ensemble de compétences virtuellement attendues ou contenues dans l'exposition » (2000 : 132).

Pour notre part, nous cherchons à analyser comment, en intégrant une figure construite de l'utilisateur-internaute, les dispositifs de médiation en ligne de la *Médiathèque* et de *BAC* configurent des programmes d'activité et des usages possibles de leurs fonds. Dans un article intitulé « Les médias informatisés comme organisation des pratiques de savoir » (2007), C. Tardy, J. Davallon et Y. Jeanneret ont proposé une façon de concevoir les processus de communication dans les médias informatisés qui prenne en compte « le dispositif informatique sur un double plan, celui de l'anticipation de l'usage et celui de la production d'une forme capable de rencontrer le programme d'activité de l'utilisateur » (2007 : 169). Dans cet article, les auteurs expliquent que :

[l']anticipation de l'usage n'est pas en soi suffisante, car la forme qu'elle a contribué à produire doit venir rencontrer le programme d'activité de l'utilisateur. Le dispositif informatique assure une conjonction entre la puissance sémiotique de l'architexte et l'anticipation des pratiques qu'il permet de mettre en œuvre. Par là même, il exerce une prétention de fait à organiser la pratique de cette forme (2007 : 174).

Ces remarques rejoignent celle d'Y. Jeanneret lorsqu'il écrit que :

c'est donc moins une interaction entre l'homme et la machine qui est en jeu que la rencontre, par le biais d'écritures médiatiques, entre les représentations de la communication anticipées par les concepteurs et les ressources interprétatives des usagers (2008 : 138).

À partir du concept de programme d'activité, on peut donc chercher à saisir comment les dispositifs de médiation en ligne la *Médiathèque* et de *BAC* prévoient et rencontrent l'horizon des pratiques de différentes figures du public.

II.2.2 Figures de l'expert et du grand public : un partage structurant

Le trait principal qui s'est dégagé de nos enquêtes préparatoires ainsi que de l'analyse des documents de politique institutionnelle de la *Médiathèque de la l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* est le partage structurant entre la sphère des spécialistes et celle du grand public.

L'appel à projets de numérisation du Ministère français de la Culture (2005) distingue deux principales catégories de public : d'un côté « les chercheurs et les professionnels » (les spécialistes, les experts) et de l'autre côté « un grand nombre de nos concitoyens » (le grand public). Mais cette notion de grand public reste ambiguë : selon le directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, « on ne peut pas cerner un accès grand public parce qu'un spécialiste sera grand public dès qu'il sortira de son domaine [de spécialisation] »²⁴³.

Faute de définition stricte, la sphère du grand public se caractérise généralement par opposition à celle des spécialistes : est considéré grand public un utilisateur non spécialiste du domaine et/ou de l'outil de consultation. Dans le cas de la *Médiathèque* comme dans celui de *BAC*, nous avons vu que le public traditionnel est essentiellement composé de spécialistes. Dès lors la question qui se pose est la suivante : dans quelle mesure la diffusion sur le Web permet-elle de toucher de nouveaux publics en élargissant l'accès aux fonds photographiques au-delà de la sphère des spécialistes ?

Pour répondre à cette question, nous avons affiné la distinction entre spécialistes et grand public en établissant à partir des observations faites dans la phase d'enquête préparatoire une typologie de quatre principales figure du public des fonds photographiques en ligne.

Du côté des spécialistes, nous pouvons identifier une première figure qui est celle des professionnels de la documentation et du patrimoine (archivistes, documentalistes, bibliothécaires, conservateurs, etc.). Leur programme d'activité s'inscrit dans une pratique archivistique (consultation d'un fonds d'archives photographiques). Il faut également souligner que les usagers internes à l'institution patrimoniale (qui sont en même temps les concepteurs des dispositifs de médiation) s'inscrivent dans cette catégorie. Leur programme d'activité relève alors plus précisément des pratiques de gestion interne des fonds patrimoniaux.

Par ailleurs, nous pouvons identifier une seconde figure d'experts qui est celle des chercheurs. Leur programme d'activité s'inscrit dans une pratique scientifique, qui vise à produire des connaissances dans une démarche d'enquête (recherche d'informations sur les objets photographiques). Les deux figures que nous venons de présenter sont perméables l'une à l'autre : par exemple, un conservateur employé par l'institution patrimoniale et travaillant à la publication d'un article consultera les fonds photographiques dans une démarche d'étude scientifique.

Du côté du grand public maintenant, on peut également dégager deux principales figures : l'une s'inscrit dans la sphère des pratiques éducatives, et l'autre s'inscrit dans la sphère des pratiques ludiques. La figure du public dit « scolaire » recouvre l'ensemble des usagers dont le programme d'activité vise l'apprentissage. Il peut s'agir d'enseignants à la recherche de matériaux pour leurs cours ou d'élèves et d'étudiants en quête de compléments d'information pour leurs travaux.

La seconde figure du grand public que nous avons identifiée se définit quant à elle par le caractère ludique de sa démarche de visite. Le programme d'activité de ces utilisateurs vise la découverte de sujets et d'objets dans une

²⁴³ Extrait d'entretien avec J.D.P., directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

démarche divertissante. L'exploration d'un nouveau domaine se mêle au jeu dans le parcours de visite des fonds patrimoniaux. Là encore, ces deux figures ne sont pas exclusives, bien au contraire. L'activité éducative gagne à intégrer une dimension ludique (en particulier chez les plus jeunes) et l'activité de divertissement peut viser en même temps à acquérir de nouvelles connaissances.

Ces quatre figures du public sont en fait des modèles généraux (des *idéaux-types*, selon le mot de M. Weber), qui ne prétendent pas à l'exhaustivité ou à la complétude, mais qui sont des outils conceptuels pour mener l'analyse. À partir de cette typologie, nous allons donc chercher à évaluer dans quelle mesure les parcours de visite proposés par la *Médiathèque* et *BAC* sur leur site web rencontrent le programme d'activité de chacune de ces figures du public.

III – D'un public de spécialistes vers une ouverture au grand public ?

Examinons les dispositifs de médiation mis en place par la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* sur leur site Internet en nous demandant comment ils configurent des usages des fonds photographiques et s'ils permettent de rencontrer les programmes d'activité du grand public. Nous verrons dans un premier temps que la base de données se présente comme un outil adapté avant tout aux spécialistes, sur lequel les deux institutions ont greffé des dispositifs d'accompagnement pour faciliter la consultation des images. Puis nous nous intéresserons aux dispositifs spécifiquement mis en place pour le grand public (les visites guidées et les expositions virtuelles) en analysant la manière dont ils offrent des parcours d'interprétation guidant l'interprétation des objets.

III.1 La base de donnée : pratiques d'experts et accompagnement du grand public vers la consultation des fonds

Les sites Internet de la *Médiathèque* et de *BAC* font une grande place aux bases de données. Dans le cas de la *Médiathèque*, la base *Mémoire* constitue même l'essentiel du contenu du site.

Hébergée sur le site du Ministère de la culture, la base *Mémoire* donnait accès en février 2009 à plus de 800 000 images. Selon une coordinatrice de projets à la *Médiathèque*, *Mémoire* est pour l'instant le principal outil de valorisation en ligne des fonds du service des Archives photographiques²⁴⁴. Le site Internet de la *Médiathèque* est entièrement articulé à cette base de données, et il fonctionne comme une présentation commentée du contenu de *Mémoire*.

²⁴⁴ Extrait d'entretien avec M.P.M., coordinatrice générale du service des « Archives photographiques » à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

Sur le site de *BAC*, on trouve différentes bases de données : la principale est *Archivianet*, qui regroupe plus de 41 000 images, et se subdivise en bases thématiques. Celles-ci peuvent être rattachées à des expositions virtuelles (par exemple dans le cas des expositions « Visages de guerre » et « Vision photographique du Canada ») ou former un ensemble indépendant (bases « Photographies » et « Infirmières canadiennes »). Un nouvel outil de recherche nommé « Recherche de fonds d'archives » rassemble quant à lui plus de 60 000 images.

Nous allons voir que la base de données est à l'origine un outil de gestion interne des fonds, qui correspond bien également aux besoins des chercheurs. La mise en ligne de ces bases sur le Web a toutefois suscité de la part des deux institutions une démarche d'ouverture vers le grand public.

III.1.1 Un contrat de communication passé entre spécialistes

Pour accéder au contenu d'une base de données, l'utilisateur doit utiliser un formulaire d'interrogation et lancer une requête en fonction de critères précis. Ce programme correspond principalement à une activité de gestion ou de recherche.

Le formulaire d'interrogation de la base *Mémoire* (voir figure 12) se présente comme une grille permettant de combiner plusieurs critères d'interrogation. Sept champs d'interrogation sont fixes : « localisation », « nom de l'édifice », « nom de l'objet », « auteur de la photo », « texte libre », « couleur » (oui/non), « avec image » (oui/non). Deux menus déroulants donnent par ailleurs la possibilité de choisir entre vingt-huit autres champs pour personnaliser les critères de la recherche (dont les champs « adresse précise », « n° tirage » ou encore « date de prise de vue »).

Dans le cas de *BAC*, le formulaire d'interrogation détaillé (il y a aussi une version simplifiée) de la base *Archivianet* est le plus complet parmi ceux que l'on trouve dans la rubrique « Art et photographie ». Il propose six champs d'interrogation (« fonds/Collection », « n° d'acquisition », « n° de copie de reproduction », « mots clés », « descriptions incluant une image numérisée », et

« n° d'enregistrement DAPDCAP ») soit un nombre de critères plus restreint que la base *Mémoire*.

Les conditions d'accès aux fonds photographiques établies par ces formulaires d'interrogation, précis et détaillés, supposent que l'internaute ait déjà une idée de ce qu'il veut trouver, qu'il entreprenne une recherche à partir d'une question précise. Le programme d'activité de la base de données se caractérise donc par une démarche d'enquête, correspondant avant tout à des pratiques de spécialistes : aussi bien les gestionnaires des fonds que les chercheurs, qui ont besoin de pouvoir cibler précisément un objet à consulter ou d'effectuer une recherche correspondant à des critères définis au préalable.

Par ailleurs l'utilisation des pleines fonctionnalités des bases de données (en particulier celles de *Mémoire*) requiert la maîtrise d'un vocabulaire spécialisé. Par exemple, dans *Mémoire*, le menu déroulant du formulaire d'interrogation fait apparaître les champs « domaine », « EBI », « liens bases » ou encore « OBJ », termes dont le sens est difficilement saisissable pour de nouveaux utilisateurs, et même pour des spécialistes extérieurs à la *Médiathèque*.

Afin de faciliter le remplissage des champs dans la base *Mémoire*, une fonction « Lexique » propose un classement alphabétique des entrées possibles pour chaque champ. Par exemple (voir figure 12), pour le champ « localisation », le lexique offre une liste de l'ensemble des noms de communes recensés dans les notices descriptives. Les mentions « \$FILLED\$ » et « \$EMPTY\$ » (de l'anglais « rempli » et « vide ») signalent le nombre de notices dans la base dont le champ en question est renseigné : par exemple, la capture d'écran montre que 795 433 notices présentent un champ « commune » rempli. Ces renseignements sont utiles pour exploiter les pleines fonctionnalités de la base dans un usage de type expert, mais ils sont peu adaptés aux connaissances et compétences du grand public (on est facilement désorienté en navigant dans ces lexiques et les termes techniques utilisés sont peu clairs).

Ces observations montrent que la figure du public construite par ces bases de données est idéalement celle d'un usager qui non seulement maîtrise le vocabulaire spécialisé de la documentation et des supports et techniques photographiques, mais

qui est également familier de l'architecture documentaire des fonds patrimoniaux et du fonctionnement des systèmes informatiques (voire pour *BAC*, un utilisateur bilingue, dans la mesure où les notices peuvent n'être disponibles qu'en anglais ou en français). Ces dispositifs de médiation supposent donc chez l'utilisateur la présence d'un bagage de connaissances et de compétences informationnelles importantes.

Marie Deprés-Lonnet (2000) a bien montré dans sa thèse de doctorat portant sur les bases de données iconographiques que ce type de dispositif communicationnel a été pensé au départ par et pour des spécialistes, dans un rapport professionnel et scientifique aux objets. « Le contrat de communication implicite qui a présidé à la conception de la base est passé entre un spécialiste et d'autres spécialistes [...]. Lorsque l'objectif change et que de nouveaux publics sont potentiellement visés par l'ouverture de l'accès à la base via Internet, le contrat initial ne s'applique plus » (Deprés-Lonnet, 2000 : 137).

Cette analyse rejoint des éléments d'observation que nous avons recueillis en entretien (en particulier au sujet de la base *Mémoire*). Selon un informaticien de la *Médiathèque*, les bases de données sont « faites à l'origine par des experts pour des experts » : leur utilisation suppose la connaissance d'un « langage spécial »²⁴⁵ (vocabulaire technique employé dans les notices descriptives, structuration logique de la requête). « Il y a de nombreuses possibilités. Et quand on connaît les bases, il y a aussi tout un ensemble d'astuces d'interrogation qui sont très rarement utilisées. Mais disons que ce sont des bases... [...], au départ ça n'était interrogeable que par des spécialistes »²⁴⁶.

Ce rapport instauré entre un outil (la base de données) et une figure du public déterminée (le spécialiste) ancre ses racines dans l'histoire et la culture institutionnelle de la *Médiathèque*. Selon l'informaticien interviewé, avant le développement du Web, les postes de consultation mis à disposition du public dans les locaux de la *Médiathèque* nécessitaient la présence d'un documentaliste : le catalogue des images était accessible « sur un poste piloté par un documentaliste formé, et il était illisible au commun des mortels. Il fallait un documentaliste

²⁴⁵ Extrait d'entretien avec F.M., informaticien de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

²⁴⁶ *Ibid.*

qui posait des questions très précises sous Texto [logiciel de gestion de la base] »²⁴⁷.

Le directeur de la *Médiathèque* a lui aussi abordé cette question en entretien :

Si vous voulez, les débats de l'époque, en 1995, c'était est-ce que l'informatique et Internet vont ou non permettre un développement grand public et un accès grand public aux données (...), ou bien va-t-on rester *toujours* avec une interrogation qui ne pourra se faire que par une personne, c'est-à-dire un documentaliste. La position traditionnelle du Ministère de la Culture, ça se comprend, c'est « il faut toujours passer par un intermédiaire ; vous n'êtes pas capable de comprendre alors que nous nous sommes intelligents »²⁴⁸.

Avec un certain cynisme, la dernière remarque reflète une posture qui affirme la nécessaire présence d'un intermédiaire pour mettre en relation les ressources patrimoniales et les publics.

Sur le Web, à distance de l'institution patrimoniale, ces bases de données sont destinées à être utilisées par des usagers autonomes. Mais il ne suffit pas que les fonds photographiques soient mis en ligne pour être accessibles : la recherche d'information sur la Toile est une activité cognitive requérant des connaissances et des compétences (techniques, linguistiques, logiques) qui se forment dans un processus d'apprentissage²⁴⁹. Il faut donc prendre en compte le fait que les usagers ont des niveaux de compétences informationnelles différents, autrement dit qu'ils n'ont pas les mêmes capacités à extraire les contenus des bases de données en ligne.

Il est ressorti des entretiens menés à la *Médiathèque* que les acteurs de l'institution (documentalistes, conservateurs, informaticiens) sont pleinement conscients des difficultés d'accès aux images via l'interrogation de la base *Mémoire* et cherchent des solutions pour ouvrir ce dispositif d'accès à un public plus large²⁵⁰.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Extrait d'entretien avec J.D.P., directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

²⁴⁹ À ce sujet, en août 2009, la Commission Européenne a publié un communiqué encourageant les États membres à développer des programmes éducatifs pour accroître les compétences informationnelles des jeunes européens (« Becoming literate in new media ». En ligne : <<http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/09/1244&format=HTML&aged=0&language=EN&guiLanguage=en>>. Consulté le 21 août 2009).

²⁵⁰ N. Lompré s'est appuyé sur une recherche réalisée par des chercheurs de Nouvelle-Zélande dans quatre grandes universités pour recenser six problèmes d'utilisation des bases de données : « 1) les problèmes liés à l'agencement d'informations trop nombreuses ; 2) le manque de cohérence

Par exemple, la conservatrice des fonds photographiques de la *Médiathèque* explique que sans connaissances préalables du contenu de la base de données, il est fréquent de buter sur des difficultés d'interrogation et de ne pas parvenir à accéder à des images pourtant référencées dans *Mémoire* :

Moi je connais [la base *Mémoire*], j'ai appris à m'en servir, et souvent il y a des images qui ne sortent pas à la première interrogation. Je sais qu'elles existent et je vais interroger de toutes les façons possibles jusqu'à ce qu'elles sortent. Mais un internaute, si il ne sait pas que les images existent, il va penser qu'elles ne sont pas en ligne, donc on voit bien qu'il y a des choses qui pourraient être améliorées²⁵¹.

« La limite est ici la *compétence* » explique D. Wolton. « L'accès à « toute l'information » ne remplace pas la compétence *préalable* pour savoir quelle information demander et quel usage en faire » (Wolton, 2000 : 89). Quels sont alors les dispositifs de guidage et d'accompagnement qui ont été mis en place pour aider le grand public à accéder à ces ressources en ligne ?

Les observations faites sur les sites de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* font ressortir deux principaux types d'accompagnement vers l'accès aux contenus des bases de données en ligne. Le premier consiste à travailler sur le formulaire d'interrogation pour simplifier son usage et en expliquer le mode d'emploi. Le second cherche à ménager des chemins d'accès qui court-circuitent le passage par le formulaire d'interrogation.

qui réduit la facilité d'utilisation; 3) l'absence de certaines fonctionnalités dans les recherches ; 4) la terminologie utilisée ; 5) l'absence de *feedback* ; 6) des aides peu pertinentes » (Nicole Lompré in Papy, 2007 : 40).

²⁵¹ Extrait d'entretien avec A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine
Base Mémoire : Archives photographiques

Localisation
 Nom de l'édifice
 Nom de l'objet
 Auteur de la photo
 Adresse précise
 Légende
 Texte libre
 Couleur
 Avec image

lancer la recherche

Lexique

Dictionnaire de la Base memoire

Le catalogue Localisation comprend les champs :
 Commune, Département, Pays, Région, Lieu conservation original, Lieu conservation photo,
 Adresse précise

Lexique du champ Commune

Relations	Termes	Nb. docs
\$FILLED\$		796401
\$EMPTY\$		56834
*BLANKENBERGE		10
*BRUNEN (ENVIRONS DE)		8
*GOSCHENEN (ENVIRONS DE)		7
*VEVEY		1
*WASSEN (ENVIRONS DE)		6
(A. IDENTIFIER)		2
(EN NORMANDIE, NON IDENTIFIEE)		11
(LA)		0

Figure 12 : Formulaire d'interrogation de la base *Mémoire* et rubrique « Lexique ».
 Extrait du site Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

III.1.2 Guider l'utilisation du formulaire d'interrogation

Un premier ensemble de dispositifs d'accompagnement destinés aux non spécialistes est centré sur le formulaire d'interrogation des bases de données. Il peut s'agir (1) de proposer un mode d'emploi ou une aide en ligne pour apprendre à utiliser ce dispositif ; (2) d'offrir une version simplifiée du formulaire, avec un nombre restreint de champs et des consignes claires ; ou (3) de délimiter à l'avance des domaines interrogeables en créant des formulaires thématiques.

(1) Lors d'une réunion à laquelle nous avons assisté dans le cadre de notre enquête à la *Médiathèque* (réunion du groupe *Mémoire*, mai 2006), nous avons pu observer comment les représentants des différents services contributeurs de la base *Mémoire* travaillaient à la mise en place d'un système d'aide à l'interrogation nommé « Système D » (avec un D pour descriptif). Accessible sur le site web de la *Médiathèque* via une rubrique intitulée « Système descriptif Mémoire », ce document vise à détailler les différents champs et catégories utilisés pour décrire les photographies dans les notices. C'est en effet à partir de ces références descriptives que l'on formule des requêtes dans la base pour en extraire les images. La page d'accueil de cette rubrique précise que :

Le système descriptif est un manuel d'aide à la saisie utilisé par plusieurs services patrimoniaux. Il propose une notice détaillée pour chaque champ documentaire renseigné dans la base Mémoire. Les champs sont regroupés selon leurs fonctions dans les catégories suivantes : Description du support, Référencement du sujet représenté, Référencement des sources, Référencement des auteurs et des droits afférents, Champs pour l'exploitation d'images numériques²⁵².

Selon l'un des participants à la réunion du groupe *Mémoire*, « Système D » est à l'origine une aide à la saisie pour les documentalistes et les archivistes qui font l'inventaire des fonds (ils se réfèrent à ce manuel pour connaître les différents champs de description des photographies et le vocabulaire normalisé). Cet outil professionnel, destiné à faciliter la création des notices descriptives, a été donc adapté par la suite

²⁵² Extrait du site Internet du Ministère de la Culture hébergeant la base *Mémoire*. URL : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/systemd_fr?ACTION=RETOUR&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P.

pour en faire un manuel d'aide à l'interrogation de la base destiné pour les non-spécialistes : des parties en ont été extraites et ont été réorganisées en vue de leur diffusion en ligne. Toutefois, cet outil reste très ancré dans un discours professionnel et les listes de termes descriptifs proposés ne sont pas très éclairantes pour l'utilisateur novice.

Le site de la *Médiathèque* propose un autre module d'aide à l'interrogation de *Mémoire* : alors que « Système D » couvre l'ensemble de base, celui-ci porte spécifiquement sur le domaine des portraits photographiques. Accessible via la rubrique « Portraits et spectacles », cette « Aide à l'interrogation sur les portraits » offre des informations pour accompagner la consultation des images. On y trouve des conseils pour la recherche (« ne pas utiliser d'accent », « Troncature « + » recommandée pour élargir une recherche »), des indications sur l'affichage des notices (comment accéder à la notice complète de l'image depuis la notice abrégée) ainsi que des informations sur les rubriques interrogeables. Par exemple pour la rubrique « nom de la personne photographiée » : « Indiquer le nom seul, à compléter éventuellement par le prénom (sans accent, ni particule nobiliaire) ».

Davantage adapté au grand public, ce module d'aide ressemble à celui que *BAC* propose pour faciliter l'interrogation de la base *Archivianet*. Intitulée « Aide en direct », cette rubrique propose des informations sur la base (contenus, mises à jour) ainsi que des conseils pour la recherche et l'interprétation des résultats. Dans une section intitulée « Quelques conseils pour la recherche », on trouve des astuces pour employer la syntaxe de recherche, les troncatures, ou les opérateurs logiques : « Par exemple : Tapez *Sm?th*, vous obtiendrez *Smith*, *Smyth* ». Une autre section intitulée « Comment interpréter les résultats obtenus » apprend à naviguer entre la liste sommaire des résultats et les descriptions détaillées des images.

(2) Sous un mode didactique, les modes d'emploi que nous avons décrits visent à faciliter l'utilisation de formulaires d'interrogation adaptés avant tout aux pratiques des spécialistes. Mais on trouve aussi sur le site de *BAC* des formulaires d'interrogation simplifiés, destinés plus particulièrement au grand public.

Faire coexister une logique experte et une logique grand public dans les systèmes d'interrogation des bases de données suppose d'éviter deux écueils :

proposer une interface trop complexe pour le grand public, et à l'inverse, trop simplifier les modalités d'interrogation, limitant de ce fait les possibilités d'exploitation de la base par les spécialistes. Dans le cas de la base « Photographies »²⁵³ (*Archivianet*), la stratégie de *BAC* consiste à proposer deux versions du même formulaire d'interrogation : un formulaire de recherche simplifié et un autre détaillé (voir figure 13).

Le formulaire simplifié présente un champ principal d'interrogation par « mots-clés » (et l'option complémentaire « Afficher seulement les notices attachées à une image numérisée »), tandis que le formulaire détaillé propose six champs d'interrogation : il reprend les champs du formulaire simplifié en y ajoutant les champs suivants : « fonds/Collection », « n° d'acquisition », « n° de copie de reproduction » et « n° d'enregistrement DAPDCAP ». Dans ce cas, la proposition d'un seul champ d'interrogation par mots-clés simplifie la démarche de consultation pour le grand public.

Une autre manière de procéder consiste à proposer des thèmes prédéfinis à l'intérieur de certains champs (au lieu d'attendre de l'utilisateur qu'il trouve un mot-clé pertinent par rapport au contenu de la base, on lui en propose). Sur le site de *BAC*, le formulaire d'interrogation de la base « Les infirmières canadiennes » comporte un champ intitulé « thèmes », qui liste dix thématiques prédéfinies à partir desquelles l'utilisateur peut interroger la base. L'utilisateur est alors guidé jusqu'à le choix des mots-clés.

²⁵³ Faisant partie de la base *Archivianet*, cette base thématique donne accès à près de 400 000 notices descriptives et 41 000 photographies numérisées.

[Page d'accueil](#) > [Le public](#) > [ArchiviaNet](#) > [Photographies](#)

Mise à jour : 16 septembre 2005

ArchiviaNet : Recherche en ligne

Photographies

[Aide en direct](#)

Veuillez noter que cette base de données n'est plus mise à jour. Essayez notre [Recherche de documents d'archives](#) pour accéder à l'information courante.

Entrer un ou plusieurs termes de recherche.

Caractères de substitution \$ (eg. colon\$ pour colonie, colony, etc.)
 ? (eg. Sm?th pour Smith, Smyth, etc.)

Mots clés :

Pour limiter la recherche : ☐ Descriptions incluant une image numérisée

Nombre de références par : 20 ▼

[Recherche détaillée](#)

[Page d'accueil](#) > [Le public](#) > [ArchiviaNet](#) > [Photographies](#)

Mise à jour : 16 septembre 2005

ArchiviaNet : Recherche en ligne

Photographies

[Aide en direct](#)

Veuillez noter que cette base de données n'est plus mise à jour. Essayez notre [Recherche de documents d'archives](#) pour accéder à l'information courante.

Entrer un ou plusieurs termes de recherche.

Caractères de substitution \$ (eg. colon\$ pour colonie, colony, etc.)
 ? (eg. Sm?th pour Smith, Smyth, etc.)

Fonds/Collection :

N° d'acquisition :

N° de copie de reproduction :

Mots clés :

Pour limiter la recherche : ☐ Descriptions incluant une image numérisée

N° d'enregistrement DAPDCAP :

Opérateur implicite entre les zones de recherche and ▼

Nombre de références par page : 20 ▼

Figure 13 : Formulaires d'interrogation simple (en haut) et détaillé (en bas) de la base de données « Photographies » (*Archivianet*).
 Extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES | BIBLIOTHÈQUE-ARCHIVES | CRMH | DOCUMENTATION | CONTACTS

Présentation
Visites guidées
Photographies
Fonds photographiques
Sites et monuments
Objets, musées et expositions
► Portraits et spectacles
Atelier Nadar
Guerre de 14-18
Techniques
Photographies
Système descriptif
Mémoire
Expositions
Rédarantes


ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES PORTRAITS ET SPECTACLES


Photographies réalisées par des studios représentant des anonymes ou des personnalités. Parfois, des portraits pris sur le vif ou lors de campagnes photographiques * sur le terrain *.


1. Fonds numérisés
2. Fonds non numérisés

1. FONDS NUMÉRISÉS

Atelier Nadar


Henri Manuel (1874-1947) 
Portraits et reportages depuis la Première guerre mondiale, photographe officiel du gouvernement (1914-1944), portraits d'hommes et de femmes de spectacle et du monde des arts.









Emile Constant Puyo (1857-1933)
Commandant d'artillerie, co-fondateur du Photo club de Paris en 1894, photographe pictorialiste, mises en scène artistiques en atelier et photographies sur la Bretagne. Photographies de l'Atelier photographique 

Charles Derache, photographe amateur parisien, auteur de plaques stéréoscopiques de 1901 à 1939. 

INTERROGER LA BASE MÉMOIRE

► Sur les portraits
► Aide à l'interrogation sur les portraits
DIFFUSION COMMERCIALE
► Crédits
MAIS AUSSI...
► Interrogation des Archives Photographiques dans la base Mémoire
► Interrogation de toute la base Mémoire

La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine
Base Mémoire : Portraits 

Nom de la personne représentée	<input type="text"/>	Lexique 
Date de prise de vue	<input type="text"/>	
Auteur de la photographie	<input type="text"/>	
N° du cliché	<input type="text"/>	
Légende	<input type="text"/>	
Série constituée	<input type="text"/>	
Accessoire de pose ▼	<input type="text"/>	
Nom de théâtre ▼	<input type="text"/>	

Lancer la recherche

Figure 14 : Accès au formulaire d'interrogation de *Mémoire* limité au domaine des portraits. Extrait du site de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

(3) On trouve enfin des variantes de cette interrogation par thèmes, qui se manifestent au niveau plus général du formulaire d'interrogation. Le site de la *Médiathèque* propose ainsi une version du formulaire d'interrogation de *Mémoire* qui délimite le domaine interrogeable à l'intérieur de la base.

Par exemple, dans la rubrique « Portraits et spectacles », un menu intitulé « Interroger la base Mémoire » offre l'entrée suivante : « [Interroger la base Mémoire] Sur les portraits ». Cette entrée fait accéder l'internaute à une version du formulaire intitulée « Base Mémoire : Portraits ». L'interrogation de la base est alors automatiquement restreinte aux portraits photographiques et les champs d'interrogation s'adaptent à cette catégorie d'objets spécifiques : on voit y notamment apparaître les champs « Nom de la personne représentée » et « Accessoire de pose ».

III.1.3 Ménager des couloirs informationnels

Une deuxième manière de faciliter l'accès au contenu de ces bases de données pour les non-spécialistes consiste à mettre place des raccourcis qui font entrer l'utilisateur directement à l'intérieur de la base sans passer par le formulaire d'interrogation. Karine Douplitzky utilise la métaphore de la mine pour décrire les procédés d'extraction des données sur le Web :

On pourrait utiliser pour Internet la métaphore de la mise d'or, avec ses ramifications mondiales, dont on sait que le sous-sol est très riche mais qui doit être correctement exploité pour devenir rentable : cela suppose d'une part d'en connaître la géologie et d'aboutir à une cartographie satisfaisante des veines – comme autant de couloirs informationnels, et d'autre part d'extraire le minerai et de le traiter (Douplitzky, 2001 : 126).

Portant sur le Web dans son ensemble, cette métaphore peut s'appliquer aux modalités d'accès au contenu des bases de données : l'institution patrimoniale, en tant qu'intermédiaire entre ses ressources et les publics, cherche à ménager des « couloirs informationnels » pour rendre les utilisateurs capables d'exploiter ce stock d'informations.

Une solution consiste à autoriser les moteurs de recherche à indexer le contenu des bases de données, de manière à ce qu'il soit plus visible et accessible. Ainsi, en lançant des requêtes sur *Google* par exemple, les utilisateurs accèdent directement aux images sans passer par le cheminement interne au site Internet de l'institution. C'est la démarche qu'a entreprise *BAC* à partir de 2006-2007 en autorisant *Google* à indexer le contenu de ses bases de données, avec l'objectif d'ouvrir de nouveaux chemins d'accès à ses ressources numériques.

Difficile en effet d'interroger une base de données lorsqu'on ne connaît pas d'avance son contenu. Le directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* souligne en entretien :

On s'est aperçu [après la mise en ligne de la base *Mémoire*] que c'était bien, mais que les gens ne savaient pas ce qu'il y avait dedans. Si vous voulez savoir ce [qu'il y a] dans une base, ou bien vous faites un portail unique et il y a des réponses qui sortent, ou qui ne sortent pas (dans le débat actuel), ou bien vous essayez de [le] montrer par des petites sélections²⁵⁴.

La principale stratégie employée par la *Médiathèque* pour ouvrir les ressources de la base *Mémoire* au grand public consiste à proposer des listes classées de mots-clés et de critères descriptifs permettant d'accéder aux résultats de requêtes pré-programmées dans la base, sans passer par le formulaire d'interrogation. On retrouve ce système dans les trois principales rubriques de son site : la rubrique « Visites guidées », la rubrique « Photographes » et la rubrique « Fonds photographiques » (cinq fonds y sont répertoriés : « Sites et monuments », « Objets, musées et expositions », « Portraits et spectacles », « Atelier Nadar » et « Guerre de 14-18 »). Chacune de ces rubriques fonctionne comme une interface d'orientation et d'accès aux images de la base *Mémoire*.

À la question « qu'est-ce qu'une visite guidée en ligne », le directeur de la *Médiathèque* (J.D.P.) et un informaticien (F.M.) ont répondu :

F.M. : « un groupe d'images sur un thème, pour simplifier ». J.D.P. : « c'est une sélection ». F.M. : « oui c'est ça, c'est une interrogation de la base qui donne un certain nombre de réponses qui peuvent être intéressantes ». J.D.P. : « c'est pour appâter le client si je puis dire, c'est tout bête ». F.M. : « une exposition virtuelle c'est plus

²⁵⁴ Extrait d'entretien avec J.D.P., directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

un produit [...]. C'est des pages web déjà faites. Tandis que les visites guidées c'est en fait des interrogations de la base, un peu mises en forme mais c'est des requêtes faites à la base. Donc c'est une approche complètement différente ».

Selon une information que nous avons recueillie lors de la réunion du groupe *Mémoire*, seulement 8% des internautes qui consultent des images dans la base *Mémoire* passent par le formulaire d'interrogation : la majorité d'entre eux emprunte d'autres chemins d'accès, comme la rubrique « visites guidées » ou un moteur de recherche extérieur. La conservatrice des fonds photographiques de la *Médiathèque* abonde dans ce sens : « il y a très peu d'images qui sont consultées sur la base. Il paraît que 90% des internautes passent par les visites guidées »²⁵⁵. Dans ce cas, l'expérience de consultation est prise en charge par le dispositif de médiation qui propose des parcours de découverte prédéfinis.

Les visites guidées, comme les autres rubriques citées, font accéder aux photographies de la base *Mémoire* par l'intermédiaire de listes de critères : le nom du photographe, la localisation géographique de l'image (lieu représenté), le sujet représenté, etc. Le fait de cliquer sur l'un de ces critères lance automatiquement une requête dans *Mémoire* et les résultats de la recherche s'affichent alors dans la base sous la forme d'une liste de vignettes et de notices descriptives abrégées.

Par exemple (voir figure 15), dans la page du fonds « Sites et monuments », on trouve un menu intitulé « Accès aux images », qui propose plusieurs critères d'accès aux photographies. Si l'on choisit d'accéder aux images « Par voyages ou excursions », on a alors le choix entre trois ensembles : « Expositions universelles », « Étranger » et « France ». En cliquant sur le lien « Expositions universelles », on peut ensuite sélectionner les expositions qui se sont tenues « À l'étranger », par exemple « Glasgow, exposition universelle de 1901 ». L'accès aux photographies et l'entrée dans la base *Mémoire* se fait en cliquant sur une petite icône représentant une image à droite du nom de la série. Chaque étape de ce parcours guidé vers l'intérieur de la base *Mémoire* se traduit en fait par la sélection de critères d'interrogation combinés dans la base.

²⁵⁵ Extrait d'entretien avec A.D.M., conservatrice à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

En termes de conclusion, nous avons vu que la base de données est un outil principalement adapté aux spécialistes. Il a été développé à l'origine par les gestionnaires des fonds pour répondre à leurs propres besoins en interne: repérer facilement des documents et en connaître les caractéristiques. Cet outil est également bien adapté aux pratiques des autres spécialistes extérieurs à l'institution, comme les chercheurs qui abordent les fonds dans une démarche d'enquête nécessitant des instruments précis d'interrogation et des descriptions détaillées des objets.

La mise en ligne des bases de données vise non seulement à toucher ce public de spécialistes extérieurs, mais aussi à en ouvrir le contenu pour le grand public. En tant que nouveau dispositif de communication, le site web porte un enjeu de traduction d'un mode d'accès aux ressources patrimoniales de type expert vers un mode de consultation ouvert à des pratiques plus diversifiées. Nous avons vu que la *Médiathèque* et *BAC* ont toutes deux mis en place des dispositifs d'accompagnement à la consultation de leurs bases, avec certaines différences dans les stratégies employées.

Dans le cas de la *Médiathèque*, la base *Mémoire* est le véritable socle du dispositif. Les rubriques du site fonctionnent avant tout comme une interface d'accès au contenu de la base, qui oriente l'internaute dans un parcours guidé de sélection de critères d'interrogation, pour finalement l'amener à un affichage des résultats dans *Mémoire*. Tandis que sur le site de *BAC*, on trouve des dispositifs qui sont principalement centrés autour du formulaire d'interrogation pour en faciliter l'utilisation.

La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES | BIBLIOTHÈQUE-ARCHIVES | CRMH | DOCUMENTATION | CONTACTS

ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES SITES ET MONUMENTS

Sont accessibles, tous les sites géographiques et historiques (sites de fouilles archéologiques, lieux exceptionnels), les villes, les édifices classés Monuments historiques ou non, représentés dans l'ensemble des fonds photographiques conservés aux Archives photographiques.

Cet ensemble comprend près d'un million de clichés intégrés soit à la série MH (330 000) ou MH après 1951 (250 000), soit dans d'autres fonds (400 000) en cours d'inventaire.

Clichés pour projection : les Archives photographiques conservent d'importants ensembles issus de ces fonds (C.P.R. : 35 000 clichés, Martin-Sabon : 20 000 clichés) ou provenant du Touring club de France Club de France (20 000)

ACCÈS AUX IMAGES

- Par localisation géographique
 - Carte de France (en cours) | Pays étranger
- Par photographes
- Par voyages ou excursions**

INTERROGER LA BASE MÉMOIRE

- Sur les Sites et Monuments
- Aide à l'interrogation sur les Sites et Monuments

SÉLECTION D'IMAGES

ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES SITES ET MONUMENTS

ACCÈS PAR VOYAGES OU EXCURSIONS

- 1. Expositions universelles
- 2. Étranger
- 3. France

Cliquez sur les icônes pour visionner directement les images correspondantes

EXPOSITIONS

À l'étranger

- Bruxelles, Exposition internationale et universelle de 1935
- Glasgow, Exposition universelle de 1901
- Milan, Exposition universelle de 1906
- Turin, Exposition universelle

En France

- Marseille, Exposition coloniale, automne 1906

Base Mémoire : Sites et monuments

14 / 14

Affiner la recherche | Autre recherche | Commande photo

Commune Glasgow

Département

Nom de l'édifice Pavillon d'exposition

Nom de l'objet

Légende Attraction : bateau chutant dans l'eau

Commune Glasgow

Département

Nom de l'édifice Pavillon d'exposition

Nom de l'objet

Légende Attraction : bateau chutant dans l'eau

Figure 15 : Chemin d'accès au contenu de la base *Mémoire* par l'intermédiaire de requêtes pré-programmées. Extrait du site Internet de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (rubrique « Fonds photographiques » : « Sites et monuments »).

III.2 Les dispositifs de médiation créés spécifiquement pour le grand public

Dans la partie précédente, nous avons amorcé la réflexion en partant des figures d'experts pour montrer que la base de données leur fournit un programme d'activité adapté à leurs pratiques. Intéressons-nous maintenant aux dispositifs en ligne proposés spécifiquement pour le grand public. Nous chercherons dans un premier temps à repérer la présence de contenus ludiques et pédagogiques sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*, puis nous nous intéresserons à la manière dont chacune de ces institutions propose des outils d'interprétation du patrimoine photographique.

III.2.1 Dispositifs ludiques et éducatifs : des programmes d'activité peu représentés sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*

Nous avons défini deux principales figures du grand public : les personnes à la recherche de contenus éducatifs (élèves, étudiants, professeurs) et les personnes à la recherche d'activités ludiques.

Les dispositifs de médiation qui rencontrent les programmes d'activité de ces deux figures du public présentent certains traits communs : ils s'adressent à des usagers qui ne connaissent pas l'univers dans lequel ils se trouvent plongés. Les contenus proposés visent alors à susciter l'intérêt, à éveiller l'attention, à proposer des parcours d'exploration qui permettent de comprendre les objets patrimoniaux en les resituant dans un contexte. Certains outils et techniques de conception sont particulièrement adaptés : l'utilisation de contenus multimédias (image et texte bien sûr, mais aussi vidéo, son et jeux animés)²⁵⁶, la scénarisation de parcours d'exploration, des consignes simples, voire un mode d'adresse informel qui engage

²⁵⁶ Nous avons observé lors de notre enquête préparatoire que certaines institutions patrimoniales ont développé sur leur site Internet des modules audio (*Paris en images*), vidéo (*Musée McCord*), des applications animées (*Paris en images*, *Musée McCord*) ou encore des jeux interactifs (*Musée McCord*) autour de la mise en ligne de leurs fonds photographiques.

une relation avec l'internaute (comme l'utilisation du tutoiement pour nouer contact avec les plus jeunes).

En observant le site web de la *Médiathèque*, on constate que ces options sont relativement peu utilisées. Les consignes sont relativement simples (« Interroger la base *Mémoire* », « Les liens sur les noms renvoient aux biographies disponibles ») mais l'énonciation reste formelle : les adresses directes à l'utilisateur sont rares et c'est alors le vouvoiement qui est utilisé. Par ailleurs, l'écriture de scénarios déroulant une trame narrative de présentation et d'exploration des contenus est sommaire (nous y reviendrons plus loin en évoquant la mise en récit des objets photographiques) et la proposition de contenus multimédias se résume à un assemblage de textes et d'images fixes (mise à part une carte interactive dans la visite guidée « Le Cameroun »).

Du côté de *BAC*, les adresses directes à l'utilisateur sont plus fréquentes (« Bienvenue à *Visages de guerre* », « Essayez notre *Recherche de documents d'archives* pour accéder à l'information courante », « Partagez vos souvenirs »). Toutefois c'est aussi le vouvoiement qui est généralement utilisé (la rubrique du « Centre d'apprentissage » adressée aux élèves est la seule qui utilise le tutoiement : « Jette un coup d'œil dans la Boîte à outils »). Le déroulement de trames narratives autour des objets est plus développé sur le site de *BAC* (nous y reviendrons), mais comme dans le cas de la *Médiathèque*, nous n'avons observé ni contenus vidéo ou sonores, ni applications animées, à l'exception d'une carte interactive sur laquelle on peut cliquer dans l'exposition virtuelle « Un visage, un nom ».

Une fois établies ces observations générales, cherchons à repérer la présence de dispositifs ludiques dans les deux sites. L'examen montre qu'aucun des deux sites ne propose de programmes clairement ludiques, visant à faire participer l'utilisateur à une activité divertissante. En contrepoint, nous avons rencontré de tels dispositifs lors de notre enquête préparatoire sur le site du *Musée McCord*. À l'intérieur de l'exposition virtuelle « Le studio photographique de William Notman », on trouve des animations et des jeux qui proposent des « expériences » et invitent le visiteur à jouer un rôle actif dans le déroulement d'un scénario. Une animation sur les photographies stéréoscopiques sollicite par exemple le visiteur pour choisir un couple d'images et les superposer afin de créer un effet de trois dimensions (« *superposez, séparez,*

animez »). À partir de ces observations, on peut faire l'hypothèse que les dispositifs de médiation ludiques sont davantage répandus dans la sphère muséale que dans la sphère des bibliothèques et des archives.

Cherchons maintenant à identifier la présence de dispositifs éducatifs dans les deux sites. Sur celui de la *Médiathèque*, on ne trouve pas de rubrique spécifiquement identifiée comme ressource pédagogique. La rubrique « Techniques photographiques » propose toutefois un contenu didactique. Elle explique la spécificité de la photographie du point de vue de la matérialité des objets (« Il peut donc exister plusieurs générations d'une seule image sous diverses formes et qualité (contretypage, reproduction d'épreuve, interpositif, etc.) ») et propose une définition des principaux procédés photographiques (calotype, papier ciré, etc.) en l'illustrant par des images (voir figure 16). Ces définitions sont bien adaptées à une démarche de découverte et d'apprentissage, mais la dernière section de cette rubrique, intitulée « Description technique des images » présente des références documentaires surtout destinées aux spécialistes.

Sur le site de *BAC*, on remarque que deux expositions virtuelles parmi les cinq que nous avons analysées présentent une rubrique intitulée « Ressources pédagogiques » : il s'agit des expositions « Vision photographique du Canada » et « Un visage, un nom ». Toutefois, dans le cas de « Un visage, un nom », cette rubrique est vide : on peut y lire que le contenu sera disponible durant l'hiver 2008, mais un an plus tard les contenus n'avaient toujours pas été ajoutés.

Dans le cas de « Vision photographique du Canada », le lien « Ressources pédagogiques » redirige l'internaute vers une autre partie du site de *BAC* : la « Boîte à outil » du « Centre d'apprentissage ». Destinée aux enseignants et aux élèves, celle-ci vise à leur offrir des guides thématiques pour améliorer leurs compétences de recherche. Le document sur lequel renvoie « Vision photographique du Canada » s'intitule « Lire les photographies ». Rédigé par une enseignante en arts visuels, il donne des clés de lecture pour interpréter les photographies en insistant sur les spécificités de ce médium : « Une photo représente une réalité, mais, en même temps, elle est l'œuvre d'un photographe, et elle n'est donc jamais neutre ». L'auteur propose une méthode de lecture des photographies en quatre étapes (« décrire, analyser,

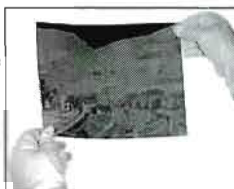
interpréter et évaluer ») ainsi que des exemples et une liste de ressources complémentaires pour aller plus loin dans la recherche.

On constate donc que contrairement à la *Médiathèque*, *BAC* propose des contenus clairement identifiés comme étant des ressources éducatives, mais celles-ci restent néanmoins peu nombreuses en ce qui concerne les fonds photographiques. En définitive, le bilan de ces observations montre que les deux institutions n'ont pas développé de programmes d'activité ludiques en direction du grand public, et qu'elles ont peu (dans le cas de *BAC*, et malgré des titres de rubriques affichant un menu pédagogique) voire pas (dans le cas de la *Médiathèque*) développé de programmes d'activité éducatifs.

APERCU DES PRINCIPAUX PROCÉDÉS PHOTOGRAPHIQUES

Négatif sur support papier

Le calotype : négatif papier ou Talbotype (du nom de son inventeur un Anglais, William Fox Talbot en 1839, brevet en 1841) fut très utilisé en France notamment à l'occasion de la Mission héliographique. Cette invention inaugure le système "négatif/positif" offrant la possibilité de tirages multiples. Le calotype est utilisé de 1840 à 1860.



Le papier était immergé dans une solution de nitrate d'argent puis dans un bain d'iodure de potassium. On le sensibilisait dans une solution de gallo-nitrate d'argent et on le révélait à chaud dans du gallo-nitrate d'argent puis fixé à l'hypo-sulfite de soude. On en tirait, en général, des épreuves sur papier salé.

Le papier ciré : c'est une amélioration du calotype, le support papier est rendu plus transparent par imprégnation d'huile ou de cire. ■

Figure 16 : Définition des principaux procédés photographiques (extrait de la rubrique « Techniques photographiques »).
Extrait du site Internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

III.2.2 Les outils d'interprétation : situer les objets dans un univers de référence

Au-delà de la distinction entre programmes d'activité ludiques et éducatifs, nous allons maintenant nous intéresser plus généralement aux outils d'interprétation proposés par la *Médiathèque* et *BAC* sur leur site Internet. Le grand public visite en effet les sites web patrimoniaux pour découvrir un univers. Il faut donc inviter ces utilisateurs à explorer les fonds en suivant des pistes d'interprétation et lui fournir des éléments pour situer les objets dans un monde de référence qu'ils ne connaissent pas ou peu.

La spécificité des objets patrimoniaux de ce point de vue tient à leur valeur mémorielle, à leur statut de témoin et donc à leur inscription dans un contexte historique et culturel qui leur donne sens. À travers l'interprétation des objets, les utilisateurs apprennent donc à comprendre leur monde d'origine, à connaître l'histoire d'un pays, d'un courant artistique, de communautés ou de pratiques sociales. C'est par la mise à disposition de textes informatifs et par l'organisation des différents éléments dans un récit que se construit le cadre d'interprétation du patrimoine sur les sites web que nous avons étudiés.

En proposant des clés de lecture aux utilisateurs, l'institution inscrit les objets patrimoniaux dans un discours informé par un savoir historique et documentaire. J. Davallon parle d'une sorte d'« incorporation – d'*internalisation*, si l'on veut – du discours savant dans l'organisation spatiale de la présentation qui cherche à régler et à préfigurer le discours des visiteurs » (2000 : 240).

Ainsi la *Médiathèque* et *BAC* mobilisent-elles des discours savants (sur le patrimoine, sur le médium photographique, sur les personnages, événements et lieux représentés) pour construire des parcours guidés de découverte. Par la mise en œuvre de tels dispositifs de médiation des savoirs, l'institution se pose comme un intermédiaire qui oriente le regard de l'utilisateur en construisant un point de vue sur les fonds.

Dans leur mise en valeur sur le Web, les fonds photographiques font donc l'objet d'une construction discursive : ils deviennent la matière d'un discours. La notion de discours est ici à entendre dans le sens du commentaire verbal

(par exemple un texte de présentation de la campagne de photographies dont sont extraites les images présentées), mais elle ne s'y restreint pas. Au sens large²⁵⁷, le discours peut s'entendre comme un agencement d'éléments de multiples registres du langage, embrassant les domaines du verbal et du non verbal, de l'image, du son, et de la forme. En ce sens, la notion de discours peut aussi recouvrir toute opération de classification et de hiérarchisation des objets. La mise en ordre des photographies dans une base de données peut être considérée comme une opération discursive participant à la construction de leur sens.

En parlant de l'inscription des objets patrimoniaux dans l'espace du discours, on fait donc référence à leur intégration dans un système de signes (l'objet prend sens en relation aux autres éléments du système, par exemple dans la présentation d'une sélection d'images, leur signification se construit dans le rapport qu'elles entretiennent les unes avec les autres), mais on fait aussi référence à leur inscription dans une formation discursive (un système de représentations qui circule dans l'espace social et qui donne sens aux objets en les intégrant dans un réseau de significations qui dépasse le cadre du dispositif de communication).

Au sujet du texte comme outil d'interprétation du patrimoine, il faut signaler le rapport particulier qu'entretient la photographie avec sa légende. L'écrit joue un rôle déterminant dans l'orientation de l'interprétation des photographies. « L'objectivité de l'image n'est qu'une illusion » a souligné G. Freund dans *Photographie et Société* (1974), « Les légendes qui la commentent peuvent en changer la signification du tout au tout ». Citant R. Barthes dans son essai « Rhétorique de l'image » (1964), J. Davallon souligne quant à lui que :

le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres ; [...] Dans tous les cas d'ancrage, le langage a évidemment une fonction d'élucidation, mais cette élucidation est sélective ; il s'agit d'un métalangage appliqué non à la totalité du message iconique, mais à certains de ses signes (Barthes in Davallon, 2000 : 60).

Dès lors, quel est le discours dans lequel les sites de la *Médiathèque* et de *BAC* inscrivent leurs fonds photographiques ? Quel type d'informations apportent-ils pour offrir un cadre d'interprétation aux internautes ? On peut distinguer plusieurs

²⁵⁷ Voir en particulier la définition du discours que proposent M. Foucault (1971) et S. Hall (1997).

procédures de médiation interprétative mises en place par ces deux institutions : (1) l'apport de textes de présentation explicatifs ; (2) la création d'un circuit de mise en relation des images et des textes ; (3) la mise en place de trames narratives autour des objets.

(1) Sur le site de la *Médiathèque*, c'est la rubrique des « Visites guidées » qui constitue le principal dispositif d'interprétation des fonds pour le grand public. Il est ressorti des entretiens que nous avons menés à la *Médiathèque* que les visites guidées en ligne sont pensées comme une « mise en lumière » qui a plusieurs objectifs, dont le principal est de « faciliter la navigation »²⁵⁸, mais aussi de rendre le contenu attrayant au yeux du grand public. F.M., informaticien de la *Médiathèque* explique que les visites guidées constituent des formes d'accès « grand public ou disons facile d'approche »²⁵⁹. Selon une documentaliste, les visites guidées servent à :

donner une vision plaisante et attractive des fonds, faire plaisir à l'œil, orienter l'internaute vers une approche qui nous paraît intéressante [...] faire ressortir un aspect très riche de nos collections, quelque chose d'inattendu. [...] C'est un peu des coups de projecteur qu'on donne, c'est un peu des coups de cœur²⁶⁰.

Cet extrait d'entretien montre qu'à travers le choix et l'organisation des éléments d'une visite guidée se construit un *point de vue* sur les fonds. On remarque par ailleurs que le dispositif des visites guidées remplit un double rôle : faciliter la consultation des images dans la base de données *Mémoire* et donner des éléments d'interprétation en reconstruisant le contexte historique et esthétique des photographies.

Il semble toutefois que ce soit le premier de ces programmes d'activité qui ait été privilégié (celui de l'accompagnement à la recherche d'images dans la base). On constate en effet que la médiation de l'accès aux images y est plus importante que la médiation interprétative. Les informations se concentrent sur la page d'accueil de chaque visite (pour la visite intitulée « Le Cameroun », il n'y a pas de texte du tout mais seulement une carte interactive).

²⁵⁸ Extrait d'entretien avec M.P.M., coordonatrice générale du service des « Archives photographiques » à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

²⁵⁹ Extrait d'entretien avec F.M., informaticien à la *Médiathèque*.

²⁶⁰ Extrait d'entretien avec A.C., documentaliste à la *Médiathèque*.

Dans la visite guidée « Le fonds Chine », le texte de présentation donne des références pour comprendre l'histoire politique et culturelle de la Chine. On y apprend à connaître le développement de la ville de Pékin ou encore le déroulement des conflits avec les européens au tournant du XX^e siècle. Mais ces textes n'ont pas été rédigés pour commenter spécifiquement les photographies présentées : il s'agit de citations « brutes » extraites d'un ouvrage historique sur la Chine (*Grande Géographie Bong illustrée, les pays et les peuples*, pp.214 à 280). Par conséquent, si le dispositif offre bel et bien des éléments de contextualisation et d'interprétation des objets, la relation entre le texte et les images n'est pas toujours évidente, et l'ensemble manque de cohérence.

Certaines visites guidées présentent une meilleure intégration entre les textes introductifs et la spécificité des objets mis en accès (« Touring Club de France », « Les Autochromes », « Voyage de Paul Nadar au Turkestan russe », « Aymard de Banville ») et partent réellement des objets pour en construire un commentaire. Malgré tout, ces textes restent assez courts et l'accent est mis sur l'entrée dans la base de données via des listes de critères.

Sur le site de *BAC*, ce sont les expositions virtuelles qui constituent le principal dispositif de médiation pour le grand public. Un rapport d'orientation publié par l'institution indique que : « dans le cas de documents susceptibles d'être appréciés par un grand nombre d'utilisateurs avec le temps, nous offrons des produits d'interprétation qui expliquent le contenu d'un ensemble de documents choisis en fonction de leur utilisation probable »²⁶¹. Selon B.G, coordinatrice des projets web à *BAC*, les textes de présentation qui y figurent s'adressent en particulier au grand public et aux étudiants, les chercheurs étant plus enclins à consulter directement les bases de données.

Dans le cas de l'exposition virtuelle de *BAC* intitulée « Un visage, un nom », les ressources d'interprétation des images sont particulièrement nombreuses. Le projet « Un visage, un nom » vise à retrouver le nom des Inuits représentés dans les collections photographiques de *BAC*.

²⁶¹ *Bibliothèque et Archives Canada*, « Orientations pour le changement ». En ligne sur le site de *BAC* : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/a-notre-sujet/016/index-f.html>>. Consulté le 27 août 2008.

Par l'intermédiaire des rubriques proposées dans cette exposition virtuelle, l'utilisateur peut accéder à une longue introduction (précisant les objectifs du projet, ses différentes phases de réalisation, son public cible), à une présentation des collections de photographies concernées par le projet (textes explicatifs fournissant des informations sur les auteurs des photographies et les régions où on été effectuées les prises de vue) ainsi qu'à des références complémentaires sur le sujet (liste de publications, films, vidéos, et liens vers d'autres sites associés).

Par ailleurs, une carte du Nunavut et de ses différentes régions permet de situer géographiquement les lieux représentés par les photographies. La double présence des noms de lieux en français et en inuktitut appelle (en prévoyant l'attente de l'utilisateur) une rubrique intitulée « La langue inuktitut » qui offre des informations sur l'origine et l'utilisation de la langue traditionnelle parlée par les Inuits.

Dans ces dispositifs, la médiation interprétative est opérée par un ensemble de procédures textuelles qui visent à proposer « des sortes d'interprétations intermédiaires logées au sein de l'exposition » (Davallon, 2000 : 134). Le format de l'exposition virtuelle développé par *BAC* est celui dans lequel nous avons le plus manifestement repéré ce type de procédures.

(2) La création d'hyperliens entre les images et des textes explicatifs joue un rôle important pour construire un parcours d'interprétation. Ils permettent au visiteur se posant des questions d'aller plus loin dans sa visite ou d'élargir son point de vue. Sur le site de la *Médiathèque*, on retrouve cette procédure appliquée en particulier autour des noms des photographes : lorsqu'un nom de photographe recensé dans la base *Mémoire* apparaît dans le texte de présentation d'une visite guidée ou dans une liste d'accès aux images, l'utilisateur peut cliquer dessus pour ouvrir une nouvelle fenêtre dans laquelle s'affiche sa biographie.

Par ailleurs, dans le cas de la *Médiathèque* comme dans celui de *BAC*, des liens renvoient à des informations contenues dans d'autres parties du site. Par exemple, dans l'exposition virtuelle « Hommage à Karsh » de *BAC*, un lien « Bibliographie » dirige l'utilisateur hors de l'exposition virtuelle, vers un document compilant un ensemble de ressources bibliographiques sur le photographe. Cette ressource offre un complément informatif à l'exposition en présentant « des anecdotes

sur Karsh et ses sujets, des écrits autobiographiques, des villes canadiennes photographiées par lui, les légendes qui entouraient son œuvre »²⁶².

La particularité du site de *BAC* du point de vue de ces réseaux de médiation est d'organiser des parcours de circulation dans les expositions virtuelles à partir de mots surlignés à l'intérieur même des textes (et pas seulement à partir du menu présentant les titres des rubriques). La figure 17 montre par exemple comment, à partir de la première page de l'exposition virtuelle « Un visage, un nom », on peut rayonner *au fil de la lecture* vers des documents approfondissant chacun de ces sujets. La navigation n'est donc plus celle d'un parcours de consultation linéaire des rubriques, mais celle d'un parcours de lecture rhizomique.

Toutes ces mises en relation constituent des liens de médiation qui permettent d'apporter des compléments d'information sur le sujet ou une autre forme d'interprétation. Le dialogue se joue sous l'angle des articulations possibles entre les différents « composants » proposés : ils permettent au visiteur de naviguer en choisissant, grâce aux parcours et aux commentaires possibles, différents chemins interprétatifs.

²⁶² Extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

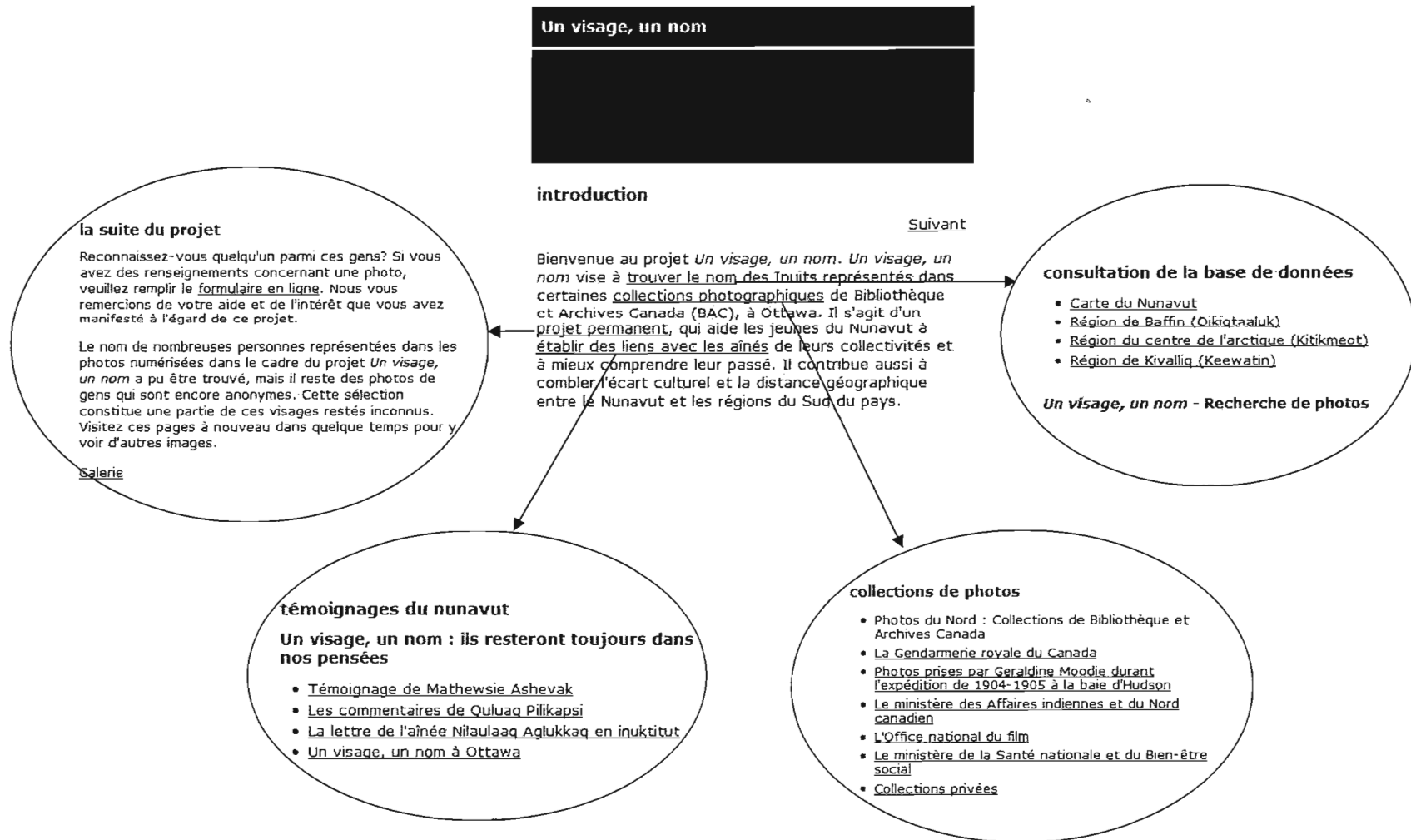


Figure 17 : Parcours de médiation rhizomique à partir de la page d'accueil de l'exposition virtuelle « Un visage, un nom ».

Extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

(3) Une troisième procédure de médiation interprétative consiste à mettre en place des trames narratives autour des objets. Cette forme de mise en récit des objets patrimoniaux vise à donner vie à un monde en racontant « l'histoire des objets sélectionnés, soit dans un parcours d'ensemble, soit par bribes narratives, quand les parcours sont éclatés en différents pôles » (Gellereau, 2005 : 121).

La principale figure de narration rencontrée sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC* consiste à resituer les objets dans un contexte historique, dans une suite d'événements passés. Ces récits portent avant tout sur l'histoire de la photographie (évolution des techniques et des pratiques, histoire de l'art photographique) et sur l'histoire nationale (établissement et construction de la nation pour *BAC*, guerres mondiales des deux côtés de l'Atlantique, explorations coloniales pour la *Médiathèque*).

Comme nous l'avons vu avec l'exemple de la visite guidée portant sur le « Fonds Chine », les visites la *Médiathèque* exposent une série de faits à l'intérieur desquels les photographies prennent sens. Dans le cas de la visite sur « Les Autochromes de la guerre 14-18 », il s'agit à la fois de situer les images dans le contexte de l'invention du premier procédé photographique couleur par les frères Lumières (1903) et de les situer dans le contexte de la Première Guerre Mondiale (les quatre photographes à l'origine de ce fonds étaient des militaires opérant sur le front).

Toutefois, dans le cas de la *Médiathèque*, le récit historique tend à être supplanté par l'organisation documentaire des fonds : c'est le classement des images par critères d'interrogation dans la base *Mémoire* qui construit les parcours de circulation, et non le déroulement de séquences historiques ou thématiques.

Dans le cas de *BAC*, la narration historique est plus développée, mais il s'agit davantage de bribes narratives que d'une trame complète. La question de l'histoire nationale y prend toutefois une place centrale. Elle organise la mise en récit des fonds dans les expositions virtuelles « Vision photographique du Canada », « Visages de guerre » et « Fierté et dignité ». Ce fort accent mis sur la contextualisation des photographies dans l'histoire nationale rejoint une préoccupation affichée par les documents d'orientation de la structure : rencontrer les besoins des enseignants en matière de contenus à exploiter pour les cours d'histoire.

Dans la partie suivante, nous allons évoquer plus en détail comment les dispositifs de médiation de *BAC* inscrivent le patrimoine photographique dans un discours national, et comment la mise en valeur des fonds peut être l'occasion de réinterroger le sens historique des photographies dans un nouveau contexte d'interprétation.

Mais avant de passer à la dernière partie de ce chapitre, dressons le bilan des analyses que nous avons faites au sujet des programmes d'activité proposés par les deux institutions en direction des spécialistes et du grand public. Nous nous sommes demandée si la conception des publics forgée par les institutions patrimoniales est différente sur le Web, et si la diffusion en ligne permet de toucher de nouveaux publics.

Nous sommes partie du constat que les publics traditionnels des fonds photographiques de la *Médiathèque* et de *BAC* sont majoritairement des spécialistes (usagers internes, chercheurs et professionnels du patrimoine). L'analyse a montré que la *Médiathèque* et *BAC* ont mis en place des stratégies différentes : pour la *Médiathèque*, il s'agit principalement d'adapter un outil (la base de données) conçu pour les spécialistes vers le grand public en mettant en place des dispositifs d'accompagnement à la consultation des images, mais sans créer de dispositifs pédagogiques ou ludiques spécifiquement conçus pour répondre aux besoins du grand public.

Dans le cas de *BAC*, il s'agit aussi d'adapter l'utilisation de ses bases de données pour un public de non spécialistes, mais aussi de concevoir des expositions virtuelles dont les contenus et les parcours proposent une médiation interprétative élaborée. Néanmoins, malgré l'affichage d'un objectif d'ouverture vers les jeunes et le public scolaire, *BAC* n'a pas développé beaucoup de contenus éducatifs autour de ses fonds photographiques (même si la trame narrative des expositions virtuelles met l'accent sur l'histoire) et on ne trouve pas de trace d'activités ludiques sur le site.

IV - Représenter un patrimoine commun

La manière de représenter le patrimoine photographique et de le mettre en circulation sur le Réseau comporte une dimension collective, dans la mesure où ces artefacts « nous permettent d'affirmer notre identité, de participer à une communauté, de régler nos transactions ou encore maintenir notre mémoire sociale » (Pédauque, 2006 : 10).

À partir de cette remarque, on peut se demander quelle conception du public comme collectif identitaire émerge des sites de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada*. Par ailleurs, la valorisation en ligne du patrimoine photographique est-elle l'occasion de construire différemment la signification sociale d'un corpus de photographies et de réévaluer les conditions de production de la mémoire collective ?

IV.1 Le public comme collectif identitaire

S'appuyant sur les réflexions de H. Arendt dans *Conditions de l'homme moderne* (1961), M. Gellereau (2004a) a analysé la manière dont les dispositifs de médiation (et plus particulièrement le récit) réunissent la question de la mise en visibilité du patrimoine et celle de la création d'un « monde commun ». Cette analyse rejoint la perspective de H. Glevarec et G. Saez qui expliquent que « dans sa dimension institutionnelle, le travail autour de la mémoire a pour objet d'énoncer l'unité de la nation, son identité symbolique et territoriale » (2002 : 254).

En tant support visuel d'une mémoire nationale, les fonds photographiques de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* constituent un patrimoine commun dont la mise en valeur participe à la configuration d'un espace d'appartenance collectif. Nous allons voir toutefois qu'au regard du thème de l'identité nationale et de la figure du public comme collectif identitaire, les sites de la *Médiathèque* et de *BAC* présentent une nette différence.

IV.1.1 Une dimension identitaire plus présente à *BAC*

La préoccupation nationale et identitaire est fortement présente sur le site de *BAC*, alors qu'elle ne se manifeste pas ouvertement sur le site de la *Médiathèque*. Ainsi, sur le site de la *Médiathèque*, nous n'avons pas relevé de nom de rubrique ou d'ensembles thématiques de photographies faisant explicitement référence à la construction nationale, à l'identité collective ou encore à des communautés sociales particulières. Le matériau présenté aurait pourtant pu s'y prêter, comme le fonds « Guerre de 14-18 », ou les fonds produits dans un contexte d'expéditions coloniales (la visite guidée en ligne du « Fonds Chine » ou celle portant sur le « Fonds Dieulefils », montrant des photographies du Vietnam, du Cambodge et du Maroc).

Le site de *BAC*, au contraire, témoigne d'une volonté insistante de représenter et de légitimer l'unité nationale autour d'un patrimoine commun. La représentation de la diversité culturelle canadienne est un objectif clairement affichée dans la politique de diffusion de *BAC* :

Comme la diversité géographique, linguistique et culturelle fait partie intégrante de notre identité nationale, les ressources de la nouvelle institution doivent être représentatives sur les plans géographique, linguistique et culturel. Il importe que les collectivités autochtones et multiculturelles se reconnaissent et reconnaissent leur patrimoine dans notre collection²⁶³.

On pourrait penser à première vue que cette différence entre les sites de la *Médiathèque* et de *BAC* résulte de la spécificité des missions de chaque institution, *BAC* étant clairement identifiée comme une institution nationale (ce qui n'est pas le cas de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, bien qu'elle soit directement sous tutelle du Ministère de la Culture).

Or un rapide coup d'œil sur les expositions virtuelles proposées par la *Bibliothèque nationale de France* et sur la présentation en ligne des fonds des *Archives nationales* françaises (dont le regroupement formerait un ensemble comparable à celui de *Bibliothèque et Archives Canada*) ne permet pas de repérer une

²⁶³ *Bibliothèque nationale du Canada et Archives nationales du Canada*, « Rapport sur les plans et les priorités 2004-2005 ». En ligne : <http://www.tbs-sct.gc.ca/est-pre/20042005/NLNAC-BNANC/NLNAC-BNANC4501_f.asp#s8>. Consulté le 28 août 2008.

telle prégnance de la thématique identitaire dans la mise en ligne de leurs fonds numérisés. Nous sommes donc amenée à penser que cette différence d'approche entre *BAC* et la *Médiathèque* est liée à une divergence des conceptions françaises et canadiennes concernant le rapport entre patrimoine culturel, identité collective et médiation sociale.

IV.1.2 Figure du public citoyen et multiculturalisme canadien

Une des caractéristiques du site Internet de *BAC* est de construire une figure du public comme collectif citoyen. Le site tend à s'adresser à l'internaute en faisant appel à son statut de membre d'une communauté nationale et démocratique. La page d'accueil du site propose par exemple une rubrique intitulée « Votre histoire, votre patrimoine », insistant sur l'appartenance des utilisateurs à un collectif identitaire, tout en les invitant à s'approprier les ressources patrimoniales.

La figure du citoyen ordinaire est mise en avant à de nombreuses occasions. Le site valorise l'expérience vécue et la mémoire personnelle dans une relation de proximité. Par exemple, l'exposition « Vision photographique du Canada » présente une section intitulée « Les bâtisseurs du pays », visant à rendre hommage à :

des personnes à qui l'on a rarement exprimé de la reconnaissance : des travailleurs de la construction, des ouvriers d'usines et des prisonniers de guerre, dont les habiletés ont été mises à contribution dans le développement économique et la construction des infrastructures du pays²⁶⁴.

Cette perspective n'est pas sans évoquer les travaux d'Howard Zinn sur l'histoire populaire des États-Unis²⁶⁵. Sa démarche vise à construire un récit historique national du point de vue des groupes sociaux traditionnellement les moins représentés (les hommes et femmes ordinaires, les pauvres, les opprimés, les non-conformistes).

²⁶⁴ Extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

²⁶⁵ Voir en particulier H. Zinn, *A people's history of the United States*, New York, Harper & Row, 1980.

Dans le contexte canadien, la citoyenneté prend la forme de l'appartenance à une nation multiculturelle. Né de la question du bi-culturalisme (coexistence des cultures francophones et anglophones), le multiculturalisme est un aspect important de la politique canadienne depuis les années 1970.

Selon Diane Saint-Pierre (2005), cet impératif de promotion d'une identité fédératrice a pris naissance dès le XIX^e siècle, alors que le Canada accueillait un flux d'immigrants en provenance de nombreux pays. Dans les années 80, en réaction aux velléités séparatistes de la province francophone du Québec, cette stratégie d'affirmation identitaire a été formalisée dans une série de documents officiels définissant les conditions d'un « être-ensemble ».

Promulguée en 1982, la *Charte canadienne des droits et libertés* contient un article consacrant la notion de patrimoine multiculturel (article 27) : « toute interprétation de la présente charte doit concorder avec l'objectif de promouvoir le maintien et la valorisation du patrimoine multiculturel des Canadiens ». La *Loi sur le multiculturalisme canadien* (1988) stipule quant à elle que la Constitution du Canada « reconnaît l'importance de maintenir et de valoriser le patrimoine multiculturel des Canadiens ». En étendant le champ du patrimoine national à tout élément représentatif de la culture canadienne, ces textes de loi ont suscité un intérêt grandissant pour les cultures et traditions autochtones, comme en témoignent les expositions virtuelles de *BAC* décrites précédemment.

La conception du patrimoine culturel sur le site de *BAC* s'inscrit dans cette doctrine politique en cherchant à représenter, à travers la mise en valeur de ses ressources, la diversité culturelle des citoyens canadiens. Le site s'adresse aux différents groupes ethnoculturels qui composent la fédération (peuples autochtones, communautés issues de l'immigration), mais aussi à des catégories sociales particulières (un effort particulier est fait pour donner une place équitable au rôle joué par les femmes dans l'histoire nationale).

Sous l'angle du récit historique, l'exposition « Vision photographique du Canada » dénote quant à elle une mise en représentation des fonds photographiques de *BAC* à travers le prisme d'un imaginaire visuel collectif, fédérant les différentes composantes de la société multiculturelle autour de références communes.

L'essai photographique intitulé « Mosaïque canadienne » montre notamment le rôle de la diffusion de photographies d'immigrants dans la construction d'une représentation multiculturelle de la société : « en accumulant des photos d'immigrants d'autres origines ethniques, les citoyens ont commencé à envisager et à prendre en considération le concept de population multiethnique »²⁶⁶.

Diffusées massivement, les représentations photographiques contribueraient donc à former un réseau d'images et de références partagées par la collectivité nationale. Une série intitulée « Les faiseurs d'images » évoque le rôle de la photographie comme vecteur d'un imaginaire national, à partir duquel se construit l'identité personnelle et collective des citoyens : « des photographies publiées à grande échelle, qui illustraient l'actualité et les événements d'envergure se déroulant partout au pays, permettaient aux Canadiens et aux Canadiennes d'imaginer leur place au sein d'une communauté nationale »²⁶⁷.

Comme le montre B. Anderson, « les communautés se distinguent, non par leur fausseté ou leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées » (1996 : 20). La diffusion du patrimoine photographique sur la Toile contribue donc à transmettre et à instituer cet imaginaire national commun inscrit dans le patrimoine photographique.

IV.2 Réévaluer le sens du patrimoine photographique ?

Si la diffusion sur le Web peut contribuer à naturaliser une vision du passé (Straw, 2007), elle peut aussi contribuer à la réévaluer en définissant de nouveaux cadres d'interprétation. Certains projets de *BAC* montrent que la numérisation et la mise en ligne des fonds photographiques est parfois l'occasion de construire différemment le sens de cette mémoire institutionnelle.

Les expositions virtuelles « Vision photographiques du Canada », « Fierté et dignité » et « Un visage, un nom » s'inscrivent dans une démarche d'intégration de la mémoire de communautés culturelles minoritaires dans

²⁶⁶ Extrait de l'exposition virtuelle « Vision photographique du Canada. La mémoire d'une nation ». Site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

une représentation collective de l'identité nationale. Dans ce cas de figure, l'enjeu est de remettre en contexte des fonds photographiques produits dans un contexte de domination politique et culturelle²⁶⁸.

En soulignant que les photographies représentent un point de vue partiel sur les sujets représentés, l'exposition « Vision photographique du Canada » cherche à instaurer une distance critique par rapport à la lecture originale des images. On peut ainsi lire au sujet d'un ensemble de photographies portant sur l'immigration et la colonisation :

Lorsqu'on examine les photos historiques liées à l'immigration et à la colonisation, il est important d'aller au-delà de l'image et de se demander pourquoi on a pris certaines photos et qui les a prises. [...] Il est impératif de prendre conscience que des intentions subjectives se cachaient parfois derrière certaines photos, intentions nourries par le photographe ou l'organisation qui lui commandait les images²⁶⁹.

L'internaute est invité à remettre en question « le point de vue de la culture dominante »²⁷⁰ au sujet de la représentation des peuples autochtones dans les quelques 80 000 photographies du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien conservées à BAC, portant sur les années 1880 à nos jours.

L'essai photographique intitulé « Peuples autochtones » présente des photographies reflétant « les modes de vie traditionnels, la culture matérielle, l'architecture particulière et les habitudes vestimentaires » de ces groupes sociaux. Mais le texte de l'exposition insiste sur les biais du point de vue officiel, en expliquant qu'il s'agit d'une représentation de la vie des peuples autochtones « comme la perçoit le gouvernement »²⁷¹.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ À ce sujet, on pourra consulter H. Lidchi, « The poetics and the politics of exhibiting other cultures » dans S. Hall (dir.), *Representation : cultural representations and signifying practices*, Londres, Sage Publications et the Open University, 1997.

²⁶⁹ Extrait de l'exposition virtuelle « Vision photographique du Canada. La mémoire d'une nation ». Site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*



Figure 18 : Une femme ojibwa et son enfant, colonie de la Rivière-rouge (Manitoba), 1858. Photographe : Humphrey Lloyd Hime. Épreuve à l'albumine. *Bibliothèque et Archives Canada.*

L'introduction de cet essai souligne comment la photographie a été utilisée comme un instrument politique pour documenter la défaite des peuples autochtones devant le pouvoir colonial. Il montre également le lien entre photographie et création de stéréotypes raciaux : « la photographie a entraîné l'introduction et la transmission de stéréotypes des plus persistants ». On y trouve des ensembles d'images témoignant du regard dominant porté sur ces communautés (« Assimilation et domination », « La notion de modification », « Objets de curiosité ») et en contrepoint, une série d'images intitulée « Dignité et fierté » proposant des représentations valorisantes de la communauté autochtone, comme les portraits de la poétesse d'origine mohawk Pauline Johnson et de l'athlète iroquois Tom Longboat.

« Il est à souhaiter » peut-on lire dans le texte introductif de cet essai photographique, « que l'examen des photos dans une perspective contemporaine provoquera des remises en question et permettra de replacer les images dans leur contexte »²⁷². La création de l'exposition virtuelle est donc l'occasion de construire une nouvelle interprétation des photographies, qui se veut davantage respectueuse des cultures autochtones.

« Fierté et dignité » est le titre d'une autre exposition virtuelle de *BAC* présentant plus de soixante photographies d'hommes et de femmes autochtones prises entre 1846 et les années 1960. Cette exposition virtuelle fait écho à une exposition intitulée « Portraits d'Autochtones » organisée en 1996 aux *Archives nationales* par E. Tompkins et le commissaire invité d'origine iroquoise J. Thomas.

²⁷² *Ibid.*

Le but de cette exposition et de sa version numérique est de lutter contre les stéréotypes concernant la société autochtone, en mettant en lumière « l'humanité des sujets photographiés ». Prises par des photographes non autochtones à l'intention d'un public non autochtone, ces images étaient originellement accompagnées de descriptions reflétant un regard objectivant voire dévalorisant sur les personnes photographiées. Le projet d'exposition comprenait un volet de redocumentarisation des images. Citant Manuel Zacklad, J.M. Salaün définit la notion de redocumentarisation en ces termes :

Redocumentariser, c'est documentariser à nouveau un document ou une collection en permettant à un bénéficiaire de réarticuler les contenus sémiotiques selon son interprétation et ses usages [...] (2007 : en ligne).

La démarche de redocumentarisation de l'exposition « Un visage, un nom » visait à remplacer des termes tels que « squaw » (femme), « papoose » (enfant), « sang-mêlé » (métis) ou « eskimau »²⁷³ par des descriptifs moins stéréotypés.

J. Thomas a porté une attention particulière à la représentation des femmes photographiées : « en général, les photographes ont montré la femme autochtone comme étant soumise à une figure masculine dominante. Habituellement, l'homme est identifié dans la légende, tandis que la femme ne l'est pas ; dans bien des cas, elle est simplement appelée « squaw » ou « épouse de » »²⁷⁴. La figure 18 est une photographie prise en 1858 dans la colonie de la Rivière-rouge (Manitoba) par le photographe H. L. Hime. Elle comportait à l'origine la légende « squaw ojibwa et papoose ». Celle-ci a été changée pour « une femme ojibwa et son enfant ».

Sollicitant la participation des internautes issus de la communauté inuite²⁷⁵ (en particulier du Nunavut) pour identifier les personnes figurant sur un ensemble

²⁷³ Désignant les peuples Yupik et Inuit du grand nord canadien, le terme « eskimau », dénomination imposée de l'extérieur, est généralement considéré comme offensant par ces communautés.

²⁷⁴ J. Thomas, extrait de l'exposition virtuelle « Fierté et dignité ». En ligne : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/portraits-autochtones/020005-2040-f.html>>, consulté le 13 avril 2008.

²⁷⁵ Les Inuits constituent l'un des trois peuples autochtones du Canada. Les deux autres peuples autochtones reconnus par la Constitution canadienne sont les Premières nations (il y a environ

de photographies publiées en ligne, l'exposition virtuelle « Un visage, un nom » s'inscrit dans le même type de démarche, autrement dit revaloriser le mode de représentation des Autochtones dans les fonds photographiques d'État. Ces photographies ont été prises par des fonctionnaires fédéraux ou des photographes professionnels embauchés par le gouvernement.

Un grand nombre de ces portraits ne mentionnent pas l'identité de la personne photographiée, ou présentent des erreurs dans l'orthographe des noms. Nilaulaaq Aglukkaq, une aînée ayant participé au projet, témoigne sur le site de l'exposition virtuelle : « j'ai cherché si longtemps une photographie de mon père et je me suis aperçue que le nom indiqué sur la légende de la photo n'était pas le sien. Son véritable nom n'était pas mentionné correctement »²⁷⁶.

Le texte d'introduction du projet insiste sur l'urgence de recueillir la mémoire vivante des aînés pour pouvoir l'inscrire dans l'archive avant leur disparition, et assurer ainsi l'enregistrement et la conservation d'une mémoire respectueuse de la culture de cette communauté : « il devient urgent de mettre un nom sur ces visages encore anonymes. Les aînés d'aujourd'hui sont peut-être les derniers à pouvoir reconnaître ces personnes du passé dont les noms pourraient autrement rester inconnus à jamais »²⁷⁷.

Ce passage de la mémoire vivante d'une communauté sociale à l'inscription matérielle et à l'institutionnalisation traduit également, si l'on reprend la réflexion de M. Halbwachs, une articulation entre d'une part la mémoire individuelle, portée par les individus et tirée de leur expérience vécue, et d'autre part la mémoire historique, inscrite dans l'archive officielle :

C'est qu'en général l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, au moment où s'éteint ou se décompose la mémoire sociale. [...] alors le seul moyen de sauver de tels souvenirs, c'est de les fixer par écrit en une narration suivie puisque,

600 nations autochtones au Canada, dont les Algonquins, les Mohawks et les Hurons) ainsi que les Métis.

²⁷⁶ Extrait de l'exposition virtuelle « Un visage, un nom ». Site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

²⁷⁷ *Ibid.*

tandis que les paroles et les pensées meurent, les écrits restent (1997 [1950] : 130).

M. Halbwachs a montré comment la mémoire des groupes sociaux fait le lien entre la mémoire individuelle (support de la mémoire sociale) et la mémoire de la nation (mémoire historique). On pourrait aussi dire, selon les mots de J.-M. Leniaud repris par E. Négrier et P. Valarié, que « la notion de patrimoine est le fruit d'une dialectique entre une communauté ou système politique et des mémoires particulières » (1997 : 161).

Dans le cas de « Un visage, un nom », ce processus de redocumentarisation est directement lié aux nouvelles possibilités de reproduction numérique des fonds photographiques. Avant même le lancement de l'exposition virtuelle en 2004, le projet a commencé par la numérisation de cinq cent photographies de la collection R. Harrington. Elles ont ensuite été transférées sur Cd-Rom et apportées dans le Nord en 2001 par de jeunes Inuits, afin que les aînés puissent identifier les personnes représentées.

La facilité de duplication et de transport des copies numériques a été un élément essentiel dans la réussite de ce projet (réaliser des copies papier des cinq cent photographies pour tous les participants aurait été coûteux et peu adapté au voyage dans le grand Nord). Le texte de l'exposition virtuelle explique : « les collections étaient conservées loin de leurs collectivités et qu'il n'y avait pas, avant la numérisation, de moyen d'apporter les photos facilement au Nunavut »²⁷⁸.

Une rubrique intitulée « La suite du projet » invite les internautes à participer à ce travail d'identification : « Reconnaissez-vous quelqu'un parmi ces gens ? Si vous avez des renseignements concernant une photo, veuillez remplir le formulaire en ligne ». Toutefois, la grande majorité des identifications n'ont pas été faites par l'intermédiaire de la diffusion sur la Toile, mais en se rendant auprès des communautés ou via un partenariat avec un journal local (le journal *Nunavut News North*, qui publiait chaque semaine des portraits issus de la collection de BAC)²⁷⁹.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Le site de l'exposition virtuelle « Un visage, un nom » indique que plus d'une quarantaine de photographies ont été identifiées grâce au site web, sur un total de plusieurs centaines.

C'est donc moins la diffusion en ligne que la facilité de transport des copies numérique sur Cd-Rom qui a permis ce projet de redocumentarisation.

Pour conclure sur ce point, on soulignera à nouveau le rôle décisif de la légende dans la construction du sens des photographies. L'interprétation de ce patrimoine visuel est orientée par le texte descriptif, et c'est en retravaillant ce texte (en faisant disparaître des termes dévalorisants, en inscrivant le nom des personnes représentées) que l'on transforme sa signification, qu'on l'adapte à la vision contemporaine de la société. Les projets de médiation mis en place par *BAC* autour de ses fonds photographiques témoignent d'un effort de construction collective du patrimoine, mais aussi d'une conception du patrimoine marquée par l'ethnographie des communautés culturelles composant la mosaïque identitaire canadienne. Ils témoignent aussi d'une conception de la médiation fondée sur la figure du public comme citoyen, porteur d'une mémoire vivante.

Nous avons vu à travers les trois projets évoqués que la diffusion sur le Web peut contribuer au travail de redocumentarisation : c'est le cas de la création de l'exposition virtuelle « Vision photographique du Canada », mais pour « Fierté et dignité » et « Un visage, un nom », le site web est surtout un outil pour faire connaître un projet réalisé dans d'autres contextes (exposition « traditionnelle » pour « Fierté et dignité », presse et déplacement dans les communautés pour « Un visage, un nom »).

La diffusion sur le Web est donc un moyen parmi d'autres d'opérer ce travail de réinterprétation du patrimoine. Selon les mots de L. Turgeon, « les modes de transmission du patrimoine varient dans le temps et dans l'espace et ils entraînent des appropriations diverses, voire concurrentes, qui répondent à une société en perpétuel devenir » (Turgeon, 2003 : 19). La remédiation des fonds photographiques patrimoniaux sur la Toile n'est donc qu'une manifestation d'un phénomène plus large qui anime le champ patrimonial : la perpétuelle reconfiguration de la mémoire, dont le sens se construit par strates de médiation et de réinterprétation du passé à l'aune du présent.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous nous sommes proposée d'étudier la manière dont les médiations éditoriales des fonds photographiques sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC* pouvait configurer de nouvelles formes de représentation et d'interaction avec ces objets patrimoniaux.

Il est ressorti de l'analyse que ce n'est pas véritablement par la création de nouveaux formats de médiation que le site Internet est innovant, mais plutôt par l'agrégation de multiples ressources patrimoniales et par la création de parcours de circulation hypertextuels entre ces différents contenus. Par ailleurs, si la diffusion des fonds photographiques sur le Web peut être l'occasion de réévaluer le sens des objets patrimoniaux dans un nouveau contexte d'interprétation, ce processus n'est pas spécifique à la communication en ligne, mais traduit plutôt la structure profonde d'une dynamique de construction mémorielle qui sous-tend l'ensemble de la sphère patrimoniale.

En menant l'analyse à partir d'une typologie de figures du public, nous avons constaté que dans le cas de la *Médiathèque*, c'est un outil de spécialistes (la base de données) qui est au cœur du dispositif de médiation. L'institution a mis en place des modalités d'ouverture de sa base vers le grand public (accès au contenu simplifié grâce à des parcours guidant la consultation des photographies), mais l'« usager modèle » reste une figure de spécialiste. L'analyse du site de *BAC* a montré elle aussi la présence de dispositifs d'accompagnement à la consultation des bases (avant tout sous la forme de modes d'emploi des formulaires d'interrogation), avec une prise en compte plus grande des programmes d'activité du grand public, notamment dans les expositions virtuelles.

Si l'on revient aux objectifs que *BAC* s'était fixée en termes de diffusion en ligne de ses ressources (développer le public des jeunes, des scolaires et des communautés culturelles), nos observations ont montré que les communautés culturelles (en particulier les Inuits et les Premières nations) sont bien représentées dans les expositions virtuelles. Du point de vue de l'offre des ressources éducatives, la trame de présentation historique construite autour des fonds peut être utile

dans un cadre didactique, mais les contenus spécifiquement annoncés comme pédagogiques ont parfois été négligés dans les expositions virtuelles. Enfin, un programme d'activité ludique aurait permis de rendre le site davantage attractif auprès des jeunes, mais cette piste n'a pas encore été explorée. En définitive, le principal enjeu qui semble se dégager en matière de développement des publics est de permettre la coexistence d'une multiplicité de niveaux de lecture et de pratique, du plus spécialisé au plus grand public.

Du point de vue des stratégies mises en place par ces deux institutions, on constate que celles-ci se distinguent par le type de programmation qu'elles offrent. L'analyse montre que la stratégie de la *Médiathèque* est centrée sur la logistique de l'accès aux images : la recherche d'information et la consultation de documents. Celle de *BAC* met plutôt l'accent sur une forme interprétative de la médiation, construisant un point de vue sur les collections et intégrant les objets patrimoniaux dans un récit historique national. Les différences que l'on constate dans la mise en place de ces deux stratégies révèlent finalement deux manières différentes de concevoir le patrimoine et sa médiation.

Par ailleurs, les figures du public auxquelles s'adresse le site de *BAC* sont plus variées. La dimension citoyenne du patrimoine y est davantage présente ; nourrie par une conception multiculturelle de l'identité canadienne, elle conduit à l'intégration de points de vue diversifiés (celui des citoyens ordinaires, des femmes, des minorités culturelles et des communautés immigrantes).

Dans ce chapitre, nous avons considéré la question de l'élargissement des publics du point de vue de l'anticipation des usages et de la proposition de programmes d'activité en fonction de différentes figures du public. Pour évaluer si ces programmes d'activité ont *effectivement* rencontré les pratiques des utilisateurs, il faudrait mener un bilan de fréquentation pour connaître le profil des internautes qui consultent les deux sites.

Les données de consultation en ligne tirées des fichiers Log offrent de riches informations pour étudier les sessions de visite des usagers des sites Internet. Au moment où nous avons mené notre enquête à la *Médiathèque*, les fichiers Log n'étaient pas exploités de manière systématique. Nous avons par contre eu accès à un

rapport confié par BAC à un cabinet d'étude pour traiter et analyser les données tirées de ces fichiers. Intitulée « Library and Archives Users Speak : what Canadians want from LAC Online »²⁸⁰, cette étude livrée en 2007 fait état d'une fréquentation moyenne d'environ un million de visites par mois.

Le rapport montre également que 39,4% des utilisateurs sont des Canadiens (dont plus du tiers consultent le site depuis leur domicile), 23,5% se connectent depuis l'étranger, 5,2% sont des élèves ou étudiants, 3% sont des membres de l'administration fédérale, provinciale ou municipale, 0,4% consultent depuis des bibliothèques, 0,2% sont affiliés à des médias et 28,4% n'ont pas été identifiés. Nous ne disposons pas de données comparables pour la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, seulement cette indication qu'en 2005, environ 2 millions de requêtes ont été lancées sur la base *Mémoire* et que 14 millions d'images ont été consultées sur la base.

Dans le chapitre suivant, nous envisagerons d'une manière différente la question du public en nous intéressant aux formes de sa participation dans la circulation sociale des objets patrimoniaux sur la Toile. Selon P. Bazin :

L'avenir de la mémoire culturelle n'est pas uniquement une affaire de logistique. Il dépend aussi des formes de sociabilités qui se développent conjointement aux techniques. Or c'est justement sur le relationnel, sur la socialisation des pensées et des affects, que la révolution numérique a le plus d'impact (2001 : 183).

Nous allons donc analyser les modalités de circulation sociale des fonds photographiques sur le Web en interrogeant les rôles assignés au public par les dispositifs de médiation de la *Médiathèque* et de BAC.

²⁸⁰ « Les usagers de *Bibliothèque et Archives Canada* ont la parole : ce que les canadiens attendent de BAC en ligne » (traduction de l'auteur).

Chapitre 7

Circulation et formes de sociabilité des fonds photographiques sur le Web

Après avoir analysé la manière dont les fonds photographiques sont mis en accès et mis en scène sur la Toile, nous allons à présent nous intéresser à la façon dont les sites web de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* configurent des modes de circulation des objets et des formes de sociabilité autour de leurs ressources en ligne.

J.-M. Salaün a décrit la sociabilité et l'appropriation comme l'une des dimensions du contrat de lecture du document numérique. La notion de *contrat de communication* désigne le type de rapport qui se noue entre l'instance de production médiatique et l'instance de réception médiatique. À partir de travaux fondateurs (Greimas, Benevise) se sont développées de multiples approches et interprétations du contrat de communication (Veron, Charaudeau, Landowski). Sans entrer dans les débats contemporains au sujet de cette notion, nous retiendrons l'idée que les dispositifs de communication médiatisée assignent des rôles aux acteurs en les engageant dans « un jeu énonciatif et relationnel » (Jeanneret, 2008 : 155).

Selon Y. Jeanneret, malgré des conceptions différentes de l'acte de communication et de la notion de contrat, tous ces auteurs essaient de comprendre « comment un lien s'élabore à travers la discontinuité des processus

de communication et émettent l'hypothèse d'une représentation de la communication en jeu dans la communication » (2008 : 152).

Parmi les avantages de la diffusion en ligne, S. Keene identifiait en 1998 le fait de permettre aux utilisateurs d'interagir avec les contenus, de se les approprier, voire de créer eux-mêmes de nouveaux contenus (1998 : 10). Par l'attrait qu'ils suscitent auprès des internautes, les fonds photographiques ont fait l'objet de divers projets expérimentant les fonctionnalités d'appropriation des images et de participation des usagers à la création de contenus en ligne (nous évoquerons en particulier le cas des initiatives menées sur le site *Flickr*).

L'apparition de nouveaux genres éditoriaux sur la Toile (blogues, wiki)²⁸¹ et d'applications issues du Web 2.0 (réseaux sociaux, sites de partage) vient questionner les termes du contrat de communication implicite sur la Toile. De nombreux auteurs et acteurs du Web ont décrit avec enthousiasme l'émergence d'un nouveau type de relation sociale entre les producteurs de contenus et les récepteurs, relation qui serait fondée sur le partage, la collaboration et la mise en réseau de communautés d'utilisateurs.

Dans ce contexte, nous sommes amenée à nous demander si la diffusion des fonds photographiques sur le Web permet de tisser une nouvelle relation entre objets patrimoniaux, publics et institutions. Comment, dans les formes de sociabilité qui se construisent autour des fonds photographiques en ligne, se réarticule la relation entre patrimoine photographique, figures du public et institution patrimoniale ? Qu'est-ce qui caractérise les stratégies de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et de *Bibliothèque et Archives Canada* de ce point de vue ?

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons d'abord aux dispositifs permettant au public de s'approprier les ressources en ligne de la *Médiathèque* et de *BAC* (I), puis aux dispositifs invitant les internautes à contribuer au contenu du site Internet de ces institutions (II). La sollicitation d'une contribution des internautes peut s'inscrire dans un projet de redocumentarisation des fonds photographiques. Nous examinerons l'opportunité d'avoir recours à un tel dispositif de médiation à travers l'exemple de la

²⁸¹ Pour une analyse détaillée de ces nouveaux genres éditoriaux, voir G. Chartron et É. Broudoux, *Document numérique et société*, Actes de la conférence DocSoc 2006, Paris, ADBS, 2006.

collaboration avec le site *Flickr* (III). À partir de ces différentes analyses, nous dégagerons une typologie des rôles proposés aux internautes sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*, en nous demandant quelle conception de l'institution patrimoniale ces représentations du public construisent en miroir (IV).

I – Appropriations et détournements des ressources patrimoniales en ligne

Le premier fil d'analyse que nous allons suivre porte sur les dispositifs d'appropriation mis en œuvre par la *Médiathèque* et *BAC* sur leur site Internet. Mais avant d'entamer l'analyse des données que nous avons recueillies à ce sujet, examinons plus en détail cette notion d'*appropriation* en la resituant dans le cadre de la diffusion du patrimoine culturel en ligne. Nous verrons ensuite que les deux institutions présentent à ce sujet une nette différence en matière de services offerts sur leur site. Par ailleurs, l'appropriation peut prendre des formes non prévues par les concepteurs des sites web, même si ceux-ci mettent en place des conditions d'encadrement et de régulation des usages.

I.1 Les dispositifs en ligne d'appropriation et de partage du patrimoine photographique

Le terme d'appropriation est étroitement lié à l'idée de « possession », de « propriété » : s'approprier le patrimoine photographique en ligne signifierait donc « faire sien » des objets patrimoniaux sous leur forme numérique. Dans la tradition sociologique, la notion d'appropriation tire son origine de la pensée marxiste, au sens d'une « intériorisation des savoirs et des savoir-faire ». L'idée de « savoir-faire » nous met sur la piste de la notion d'usage, qui est une dimension importante de l'appropriation.

Le courant de la sociologie des usages des TICs peut nous éclairer davantage sur ce point. On y trouve en effet de nombreux travaux sur l'appropriation sociale des technologies du point de vue des usagers. Ces études de la « mise en usage » des objets techniques dans la vie sociale se sont particulièrement développées dans les années 1980 avec une série d'études empiriques consacrées à l'arrivée de la

télématique (le minitel par exemple)²⁸². Largement inspirées des travaux de M. de Certeau (1980), ces études font apparaître la figure d'un usager actif et rusé, capable de façonner ses propres usages, et critiquent une représentation du public comme cible captive et passive née d'un ensemble de travaux en sociologie des médias de masse (Millerand, 1999).

Les notions d'*usage* et d'*usager* sont au centre de ces recherches, si bien que l'on parle parfois de « paradigme de l'usager ». S'il n'existe pas d'acception unique et non ambiguë de ces notions, on distingue généralement les termes d'*usage* et de *pratique* pour les définir l'un par rapport à l'autre : le premier renvoie à l'utilisation d'un dispositif en fonction des objectifs de l'usager, tandis que le seconde « recouvre non seulement l'emploi des techniques (l'usage) mais les comportements, les attitudes et les représentations des individus qui se rapportent directement ou indirectement à l'outil » (Jouët citée dans Millerand, 1998 : 4). Le point commun de ces deux notions reste toutefois d'inscrire l'appropriation dans une dynamique d'activité de la part des usagers.

Dans le cas de notre recherche, ce n'est pas la question de l'appropriation du site web comme dispositif technique qui nous intéresse, mais plutôt l'appropriation d'un patrimoine, au sens des modalités selon lesquels les usagers « s'emparent » des photographies en les intégrant dans leurs pratiques sociales et médiatiques par des usages qui peuvent être prescrits par le dispositif de médiation ou relever du « braconnage » (de Certeau). Ces formes d'appropriation sont porteuses d'enjeux de démocratisation culturelle et de diffusion sociale du patrimoine comme bien collectif.

Les sites web patrimoniaux peuvent proposer diverses fonctionnalités permettant aux internautes de s'approprier les ressources en ligne (téléchargement, réutilisation, partage avec d'autres internautes, interventions sur l'objet). En reprenant une remarque de F. Rebillard (2007), on peut qualifier ces procédures d'activités de « manipulation matérielle » du dispositif de communication. Celles-ci

²⁸² On consultera notamment J. Jouët et S. Coudray, *Les nouvelles technologies de communication. Orientations de la recherche*, Unesco, 1990.

peuvent être envisagées sous l'angle de l'interactivité (manipulation des dispositifs interactifs).

Notion au caractère protéiforme, l'interactivité renvoie à la démarche de participation active de l'utilisateur dans le programme de consultation des contenus d'un dispositif de communication²⁸³. La notion d'interactivité caractérise un type d'activité de l'usager, mais elle convoque également un imaginaire démocratique lié au « pouvoir » de l'utilisateur qui manipule le dispositif technique et l'adapte à ses propres usages (Vidal, 1998)²⁸⁴.

I.2 Un type de fonctionnalité plus présent à *BAC*

La question qui nous occupe est la suivante : la *Médiathèque* et *BAC* se saisissent-elles du Web pour mettre en place les conditions d'une appropriation et d'une large circulation de leurs fonds photographiques ? À partir des observations que nous avons faites dans nos enquêtes préliminaires, nous avons identifié huit fonctionnalités visant à favoriser l'appropriation des photographies en ligne. Le tableau 17 présente ces indicateurs et le résultat de l'observation sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*.

²⁸³ Nous développerons une approche critique de cette notion un peu plus loin.

²⁸⁴ Voir aussi S. Proulx et M. Sénécal, « L'interactivité technique, simulacre d'interaction sociale et de démocratie ? », *Technologies de l'information et société*, 1995, 7, 2, pp. 239-255.

Tableau 17 : Les modalités d'appropriation des contenus sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*.

	MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE	BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA
Possibilité de faire un panier (créer une sélection d'images) dans la base de données	NON	NON
Exporter les résultats d'une recherche faite dans la base de données	NON	OUI
Possibilité de partager des images avec d'autres internautes	NON	NON
Service de commande en ligne de tirages photographiques	NON	OUI
Service de téléchargement d'images spécialisé (ex : sur téléphone portable)	NON	NON
Marque-page social du site (<i>social bookmarking</i>)	NON	OUI
Invitation à insérer des liens vers le site de l'institution dans des sites personnels	NON	OUI
Collaboration avec le site <i>Flickr</i>	NON	OUI

Commençons par examiner les dispositifs qui s'articulent à la recherche d'images dans les bases de données, pour nous tourner ensuite vers les dispositifs incitant à la dissémination sociale des contenus sur la Toile.

Faire un panier (créer une sélection d'images). Nous avons repéré dans le site Internet du *Musée McCord* la possibilité de sélectionner un ensemble d'images parmi les résultats d'une recherche faite dans la base de données. Cette application permet à l'utilisateur de créer en ligne des regroupements d'images personnalisés (cette fonction est parfois appelée « panier » pour désigner métaphoriquement l'action

d'isoler une sélection d'éléments). Mais ni le site de la *Médiathèque*, ni celui de *BAC* ne proposent ce service.

Exporter les résultats d'une recherche faite dans la base de données.

Dans l'outil de recherche intitulé « Recherche de documents d'archives », *BAC* propose un moyen à l'utilisateur d'exporter des notices descriptives sur son ordinateur : après avoir formulé une requête dans la base de données et être entré dans la notice du document qui l'intéresse, l'utilisateur peut cliquer sur un hyperlien nommé « Envoi par courriel » et accéder à un formulaire d'envoi de la notice à l'adresse de courriel qu'il aura spécifiée. Par ailleurs, *Archivianet* (l'autre outil de recherche en ligne de *BAC*) indique dans son aide à l'utilisateur : « Vous pouvez exporter ces résultats vers une disquette ou vers votre propre ordinateur ». Toutefois, nous n'avons pas repéré de bouton ou d'hyperlien dans l'interface d'*Archivianet* qui permette de réaliser cette opération. Dans le cas de la *Médiathèque*, nous n'avons pas observé de fonctionnalité de ce type en ce qui concerne la base *Mémoire*.

Possibilité de partager des images avec d'autres internautes.

Dans le cas de *BAC*, la fonctionnalité décrite précédemment permet d'envoyer une notice descriptive à un autre internaute par courriel, mais pas d'envoyer l'image elle-même. On peut toutefois observer ce type d'application dans le cadre d'une exposition virtuelle intitulée « Le trèfle et la feuille d'érable », dont une partie des images sont visibles sur le site *Flickr*. Celui-ci propose de nombreuses fonctionnalités de partage et d'appropriation des photographies, dont la possibilité d'envoyer une image par courriel à un tiers. Là encore, nous n'avons pas observé cette fonctionnalité sur le site de la *Médiathèque*.

Service de commande en ligne de tirages photographiques.

Dans une rubrique nommée « Photocopies et reproductions », le site de *BAC* propose un formulaire de commande qui peut être soumis électroniquement. Il ne s'agit pas toutefois d'une fonctionnalité intégrée directement aux bases de données, mais d'un service offert dans la section du site nommée « Le public » (détaillant les services offerts au public). Sur le site de la *Médiathèque*, il existe dans la base *Mémoire* une rubrique intitulée « Commande photo », mais celle-ci donne simplement de l'information sur le service auquel s'adresser pour toute commande de

reproduction photographique (la *Réunion des Musées nationaux*) – il ne s’agit pas d’un service de commande en ligne.

Service de téléchargement d’images spécialisé. Dans le cadre d’un partenariat avec *France Télécom*, le site *Paris en images* (que nous avons analysé dans la phase d’enquête préparatoire) présentait une fonction permettant aux utilisateurs de télécharger sur leur téléphone cellulaire des images tirées du site²⁸⁵. Le format des images téléchargées permettait de les installer en fond d’écran du téléphone. Mais nous n’avons pas retrouvé ce type de service sur le site de la *Médiathèque* ou sur celui de *BAC*.

Marque-page social du site. Appelée en anglais *social bookmarking*, la fonction de marque-page social permet aux internautes de référencer un site Internet jugé intéressant ou utile au sein d’un réseau d’utilisateurs (le site *del.icio.us* est un de ces réseaux d’étiquetage social les plus connus). Il s’agit d’une pratique de classement et de partage de sites « favoris » (on trouve parfois en français la traduction « partage de signets »). Au bas de la page d’accueil du site de *BAC*, on trouve une série de liens proposant à l’utilisateur d’ajouter ce site à ses favoris via leur compte personnel dans *del.icio.us*, *Digg*, *Furl*, *ma.gnolia* et *Technorati*. Nous avons noté que le site de la *Médiathèque* ne présente pas de fonction de ce site. Par ailleurs, la page d’accueil de *BAC* propose un service d’abonnement au fil RSS²⁸⁶ du site, permettant à l’utilisateur de rester informé de son actualité et de ses dernières mises à jour (ajouts, nouveaux instruments de recherche, descriptions des bases de données). Le site de la *Médiathèque* propose quant à lui un outil d’information plus classique : l’abonnement à une liste de diffusion par courriel baptisée « lettre d’information ».

Invitation à insérer des liens vers le site de l’institution dans des sites personnels. Dans une rubrique afférente à l’exposition virtuelle « Le trèfle et la

²⁸⁵ Mise en service dans le cadre d’un projet expérimental, cette fonctionnalité a par la suite été abandonnée. Aujourd’hui, le site propose à la place un service de téléchargement de fonds d’écran pour les ordinateurs (« Téléchargez nos fonds d’écran très parisiens ! » annonce le site).

²⁸⁶ Les fils RSS (Really Simple Syndication) permettent de recueillir instantanément les mises à jour d’une sélection de sites web favoris et de les publier dans un agrégateur de contenus.

feuille d'érable », *BAC* invite les utilisateurs à créer des liens vers le site de l'institution :

Si vous écrivez un blogue ou si vous êtes présent sur le Web et que vous aimez les objets que vous voyez, nous vous encourageons à les partager avec d'autres en insérant un lien menant aux albums de Bibliothèque et Archives Canada ou à des images ou des vidéos en particulier. Plus il y aura de liens menant à un objet, plus élevées seront les chances que les moteurs de recherche populaires sur Internet le trouvent lorsqu'une personne entrera des critères de recherche décrivant cet objet²⁸⁷.

Cette mention vise à encourager le partage des ressources en ligne, mais également à accroître la popularité et la visibilité du site sur la Toile, dans la mesure où les moteurs de recherche tels *Google* font apparaître en tête des résultats de recherche les sites vers lesquels pointent de nombreux liens. Nous n'avons pas trouvé de tel discours incitatif sur le site de la *Médiathèque*.

Collaboration avec Flickr. Le site *Flickr* est devenu un acteur incontournable du Web en matière de partage de photographies en ligne. Il permet à ses utilisateurs (individus ou institutions) de publier des images et autorise les membres du site à les commenter, à les classer et à les partager facilement. Nous allons développer plus en détail la présentation de ce projet un peu plus loin, mais notons dès à présent le fait que *BAC* a ouvert un compte sur *Flickr*, via lequel il publie des images et propose des outils d'appropriation (envoi des images par courriel, ajout d'images aux favoris, ajout d'image dans un blogue ou dans un groupe d'utilisateurs réunis autour d'un centre d'intérêt commun) tandis que la *Médiathèque* n'a pas exploré cette piste à notre connaissance (aucune mention à cet égard sur son site Internet).

Pour conclure sur ces quelques résultats, nous avons pu constater une différence importante entre les deux sites web. Si le site de *BAC* ne permet pas à l'utilisateur de créer un « panier » à partir des résultats d'une recherche dans ses bases de données, de partager des images avec un tiers ou de télécharger des images sur un téléphone cellulaire, il offre toutefois des modes d'appropriation et de partage des ressources en ligne (envoi de notices descriptives par courriel, commande de tirages photographiques en ligne). D'autre part, le site de *BAC* tire parti de plusieurs outils

²⁸⁷ Extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

issus de la mouvance du Web 2.0 (marque-page social, création d'un compte sur *Flickr*, flux RSS) visant la dissémination et l'appropriation sociale des contenus mis en ligne. En comparaison, le site de la *Médiathèque* montre un faible investissement dans les outils d'appropriation et de partage des contenus de son site.

I.3 Formes de l'appropriation et du détournement des fonds photographiques en ligne

Il est ressorti des entretiens que nous avons menés à la *Médiathèque* une autre série d'indicateurs, que nous n'avions pas pu saisir lors de la phase d'analyse du site Internet. Les interviewés ont mentionné plusieurs cas de réappropriation, comme la réutilisation de contenus publiés sur le site de la *Médiathèque* dans d'autres espaces éditoriaux (notamment sur des sites personnels d'utilisateurs). Si nous n'avons pas eu d'informations sur des cas similaires à propos du site de *BAC*, nous pouvons toutefois supposer que ce type de pratique touche l'ensemble des sites qui mettent en ligne des ressources patrimoniales.

Les exemples que nous allons présenter relèvent d'un détournement d'usage par rapport à la façon dont les concepteurs envisagent l'utilisation du site Internet. Il s'agit autrement dit de formes d'appropriation non programmées ni accréditées, mais le plus souvent tolérées par l'institution patrimoniale. L'extrait d'entretien ci-dessous montre que les contenus du site de la *Médiathèque* tendent à être largement « recyclés » par les utilisateurs, français ou étrangers :

J.D.P. : « ce site est pillé énormément [...] si vous faites une interrogation sur Google ou autre on vous renvoie tantôt là tantôt sur des sites à l'étranger qui sont [...] débiles ». F.M. : « C'est-à-dire que les sites ont été « pompés » ». J.D.P. : « Ce sont des sites pirates ». F.M. : « Et donc il y a d'autres sites qui font la même chose avec nos données ». J.D.P. : « Il y en a beaucoup, ça change tous les jours ».²⁸⁸

Analysons deux exemples de réappropriation qui nous ont été signalés lors de cet entretien. Le premier peut être qualifié de réappropriation dans un but

²⁸⁸ Extrait d'entretien avec J.D.P., directeur de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et F.M., informaticien à la *Médiathèque*.

didactique (partage de ressources patrimoniales visant la transmission de savoirs), tandis que le deuxième relève du détournement à des fins personnelles et marchandes. Jacques Perriault définit le détournement comme le fait de « conserver un instrument tout en changeant le projet et éventuellement la fonction » (2008 [1989] : xv). Nous verrons que c'est le cas du deuxième exemple que nous allons décrire.

I.3.1 L'appropriation à des fins didactiques

Le site néerlandais « The heritage of the Great War »²⁸⁹ (l'héritage de la Grande guerre) offre un exemple de réutilisation didactique de photographies versées par la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* dans la base *Mémoire*. Créé en 1994 et régulièrement mis à jour, ce site Internet consacré à la Première Guerre Mondiale est administré par Rob Ruggenberg, qui se présente comme un journaliste et un passionné de la Grande Guerre. Le site rassemble de nombreuses photographies ainsi que des textes écrits par l'auteur sur divers aspects de cette page de l'histoire : l'arrivée des Américains en Europe, les premières photographies couleur de la guerre, les enfants soldats, etc.

Plusieurs autochromes issus des fonds de la *Médiathèque* sont utilisés dans les pages de ce site. Par exemple, on trouve dans la rubrique « The First Real Color Pictures of World War I »²⁹⁰ une photographie de soldats sénégalais enrôlés dans l'armée française, avec la légende suivante : « Senegalese soldiers have found billets in a shack near the frontline. Senegal was a French colony. Picture made in June 1917 in Saint-Ulrich, Northern France »²⁹¹. La notice documentaire de la photographie publiée par la *Médiathèque* dans la base *Mémoire* est moins précise (« quatre militaires sénégalais »), montrant la part d'interprétation de l'auteur dans la rédaction de sa légende. La figure 19 montre l'image dans son contexte original et sa réutilisation dans le site « The heritage of the Great War ».

²⁸⁹ URL : <<http://www.greatwar.nl>>. Consulté le 6 avril 2009.

²⁹⁰ « Les premières véritables photographies couleur de la Première Guerre Mondiale ».

²⁹¹ Soldats sénégalais cantonnés dans une cabane, près de la ligne de front. Le Sénégal était une colonie française. Photographie prise en 1917 à Saint-Ulrich, dans le nord de la France.

Selon la législation française, une photographie tombe dans le domaine public soixante-dix ans après la mort de son auteur (rendant de ce fait caduques les droits d'auteur dit « patrimoniaux », soit les droits d'exploitation commerciale). Le droit dit « moral » est maintenu même lorsqu'une œuvre tombe dans le domaine public : il est donc impératif de citer le nom de l'auteur lors de son utilisation. La photographie des quatre soldats sénégalais a été prise par Paul Castelnau (1880-1944) et ne tombera dans le domaine public qu'en 2014. Ainsi l'utilisation qu'en fait R. Ruggenberg dans son site Internet contrevient-elle à la fois aux droits moraux de l'auteur (son nom n'est pas cité) et à ses droits patrimoniaux (la demande d'autorisation de représentation et le paiement des droits d'exploitation n'ont pas été effectués).

Sur la page principale de son site, R. Ruggenberg se déclare prêt à retirer à la demande des ayants droits toute image ou autre matériau protégé utilisé « accidentellement »²⁹², et explique dans une rubrique consacrée aux droits d'auteurs des matériaux publiés sur le site qu'il considère personnellement que toute image communiquée au public par (ou au nom) des autorités militaires fait partie du domaine public²⁹³. Cette interprétation personnelle du droit de la propriété intellectuelle concernant l'utilisation de documents historiques dans un contexte de diffusion non commerciale et didactique témoigne des débats actuels qui se tiennent à ce sujet ainsi que des revendications d'une partie des internautes en faveur de la libre circulation des biens et des connaissances sur le Web. Selon F. Rebillard et G. Chartron :

Le recours à des logiciels de création peu onéreux voire gratuits, ainsi que les possibilités de diffusion élargie, ont favorisé le fort développement de l'auto-publication sur le web. Ceci parallèlement au rôle moteur joué par l'idéologie libertaire des débuts, revendiquant des espaces d'expression sans entrave et idéalisant les pratiques originelles d'échange réciproque de connaissances (2004 : 304).

²⁹² « Any use of copyrighted images, music or texts on this website is accidental, and any such material will be promptly removed upon notification from the copyright holder ».

²⁹³ « As a rule of thumb I consider work, made by individuals, to be copyright-free if at least one of the following rules apply: When communicated to the public by or on behalf of public or military authorities [...]. In all countries of the European Union: 70 years after the author's death ».

Le site « The heritage of the Great War » est un bon exemple de cette pratique d'auto-publication par lequel certains membres du public se réapproprient des contenus patrimoniaux en s'affranchissant de certaines obligations légales à l'égard de l'institution, au nom d'une large circulation des ressources culturelles et historiques dans l'espace social.

Nous avons relevé un cas semblable à la *Bibliothèque municipale de Los Angeles*. On peut lire sur le site Internet de cette institution que des poursuites judiciaires seront engagées en cas d'utilisation des contenus publiés en ligne sans son autorisation. Or elle n'a pas poursuivi un blogueur qui avait utilisé sur son compte *Flickr* des images de la collection Ansel Adams²⁹⁴, dans la mesure où ce « braconnage » avait finalement servi le projet de l'institution patrimoniale en contribuant à faire largement circuler ces images sur la Toile.

En définitive, ces deux exemples illustrent une forme d'appropriation des photographies (republication dans un espace éditorial personnel, désobéissance face aux obligations légales concernant les droits de propriété sur ces images) qui s'inscrit toutefois dans la continuité du projet de communication originel : faire connaître un patrimoine collectif et élargir son accès et sa visibilité.

²⁹⁴ Ansel Adams (1902-1984) est un photographe américain célèbre pour ses photographies de l'Ouest américain.

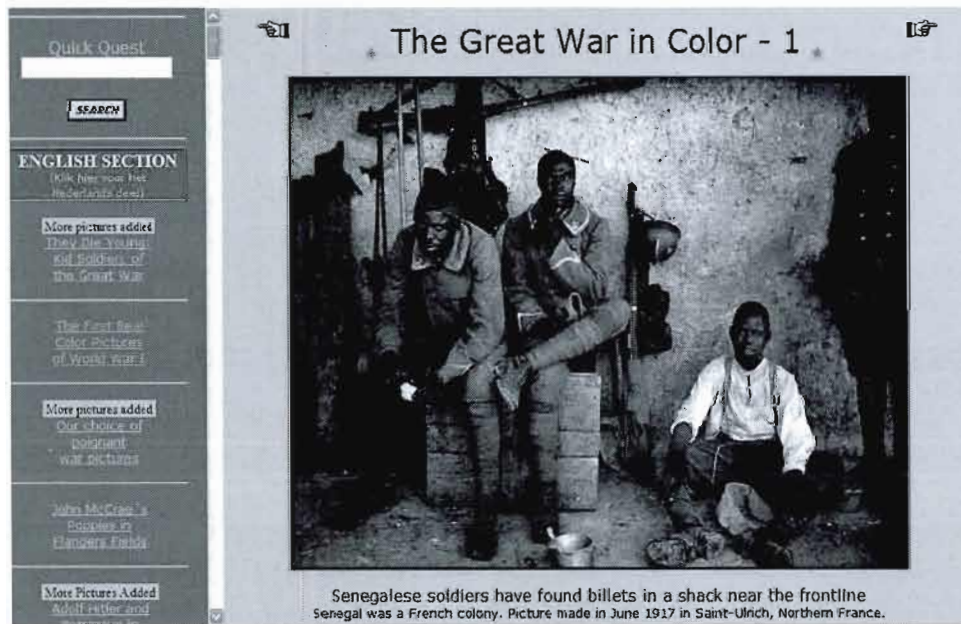
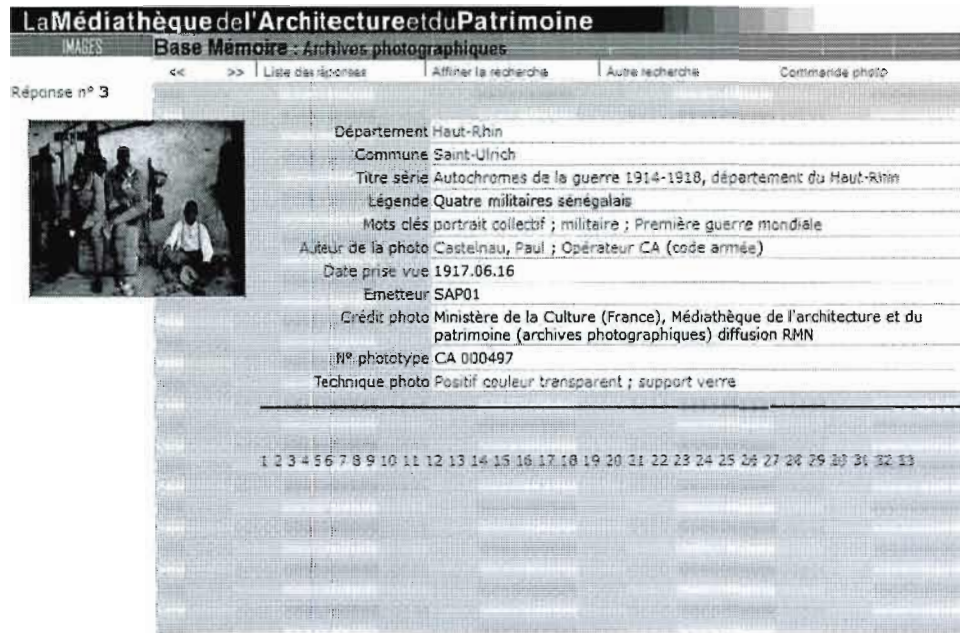


Figure 19 : En haut, autochrome des quatre soldats sénégalais dans la base *Mémoire*. Photographie de P. Castelnau, 1917, *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*. En bas, autochrome des quatre soldats sénégalais sur le site « The heritage of the Great War ».

I.3.2 Le détournement à des fins personnelles

Dans le deuxième cas de réappropriation que nous avons identifié, il ne s'agit plus d'un projet didactique avec un objectif de partage d'un patrimoine commun, mais d'un site à vocation commerciale, visant à générer des profits grâce aux ressources d'une institution patrimoniale. Le site en question a été créé dans le but de vendre des tirages photographiques fabriqués à partir de fichiers mis en ligne par la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*. Il s'agit là encore de la série des autochromes de la Première Guerre Mondiale, dont fait partie la photographie des quatre soldats sénégalais évoquée précédemment.

Intitulé « Brocante, tout ce qui se trouve sur ce site est à vendre »²⁹⁵, le site affiche clairement son ambition commerciale tout en empruntant un vocabulaire convoquant le champ sémantique des objets anciens et d'occasion (« brocante », « bric à brac », termes qui appliqués à un environnement numérique se révèlent assez anachroniques). On y trouve également des annonces publicitaires (Google annonces). L'auteur ne se présente pas mais donne son adresse email et renvoie l'utilisateur vers son compte Ebay pour davantage d'informations. Il propose à la vente des tirages (des impressions réalisées à partir de fichiers numériques) au tarif suivant :

Unité = 1 € ou 48 autochromes 1918 (non originaux).
 Achat immédiat : 40 €. Photos tirées sur papier glacé
 d'aujourd'hui. Ce ne sont pas des cartes-postales. 48 photos tirées
 en 10 cm X 15 cm²⁹⁶.

La figure 20 montre au bas de la page-écran une série de vignettes dont la première est agrandissable, mais barrée d'une inscription écrite à la main (l'adresse du site Internet) afin de protéger l'image et d'éviter que les utilisateurs ne contournent le service payant. En fait l'administrateur du site cherche à empêcher les autres utilisateurs de faire la manœuvre qu'il a lui-même réalisée, à savoir télécharger les images pour les imprimer. Le geste de l'appropriation se traduit ici par l'inscription d'une marque personnelle sur l'objet, une trace qui en signe la propriété.

²⁹⁵ URL : <<http://membres.lycos.fr/fico/otocromes/otocromes.htm>>. On notera l'orthographe erronée du mot autochrome dans le titre de la page (« otocromes »).

²⁹⁶ Extrait du site « Brocante, tout ce qui se trouve sur ce site est à vendre ».

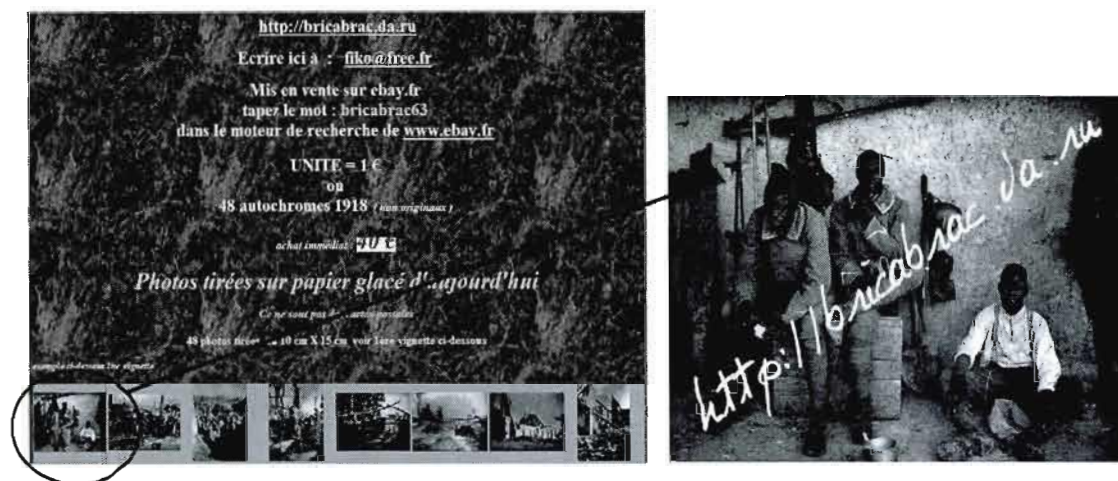


Figure 20 : À gauche, la page principale du site « Brocante, tout ce qui se trouve sur ce site est à vendre ». À droite, la vignette agrandie et barrée d'une mention.

On ne trouve sur ce site aucune mention de l'auteur des photographies ni de la source des images, contrevenant à la fois aux droits moraux et aux droits d'exploitation des photographies. Par ailleurs, en commercialisant des photographies dont il ne détient pas les droits, l'auteur du site s'expose à un délit de contrefaçon. Contrairement à l'exemple précédent, le site « Brocante, tout ce qui se trouve sur ce site est à vendre » ne s'inscrit par dans une démarche visant l'intérêt collectif (transmettre et faire partager des documents historiques) mais dans une réappropriation des images visant le bénéfice privé.

Il s'agit ici d'un détournement au sens d'un usage non conforme au projet initial de mise en ligne des fonds. Cet exemple d'appropriation ne se caractérise pas par un geste symbolique (considérer comme sien au sens de s'identifier à un patrimoine collectif) ou social (faire circuler largement des objets témoignant de l'histoire de la communauté sociale), mais par un acte qui touche au domaine juridique : s'arroger des droits de propriété et d'exploitation commerciale pour en tirer un bénéfice individuel.

À l'inverse des formes d'appropriation sollicitées que nous avons évoquées dans la partie précédente (partager une notice documentaire par courriel, invitation à insérer dans liens vers le site de l'institution, etc.), les deux formes d'appropriation que nous venons de présenter sont créées par les internautes sur leurs sites web

personnels. Opérées en dehors de l'espace éditorial institué, ces nouvelles médiations sortent du domaine d'accréditation de l'institution officielle. En prélevant, en s'appropriant et en republiant des reproductions d'objets patrimoniaux sur leur propre site web, les utilisateurs les réinscrivent dans un nouveau contexte d'interprétation et/ou dans un nouveau contexte d'usage, qui peuvent être en conflit avec le projet initial de diffusion des fonds.

I.4 Encadrement et régulation des modalités d'appropriation

Si les usages que nous venons de décrire sont tolérés par la direction de la *Médiathèque*, les institutions patrimoniales cherchent toutefois à réguler les pratiques des internautes en posant des cadres légaux d'utilisation des images.

Dans la définition de leurs politiques de diffusion des fonds numérisés, les institutions se trouvent face à un dilemme : faire en sorte que les objets numérisés circulent largement dans l'espace social tout en protégeant les droits d'exploitation qui s'appliquent à ces reproductions. Nous avons identifié trois principaux indicateurs qui montrent le degré de protection des fichiers mis en ligne par la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* : la publication d'un format de qualité restreinte, la mention de restrictions concernant les possibilités d'utilisation des photographies et le « tatouage » des images (voir tableau 18).

I.4.1 Les dispositifs de protection des photographies

Tableau 18 : Modalités d'encadrement des usages et de protection des images sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*

	MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE	BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA
Mise en ligne d'un format d'image de qualité restreinte	OUI	OUI
Mention de restriction aux possibilités d'utilisation (crédits et droits de reproduction)	OUI	OUI
Tatouage des images (inscription en filigrane)	NON	NON

Mise en ligne d'un format d'image de qualité restreinte. Un premier moyen de restreindre les usages possibles des photographies en ligne consiste à choisir un format de fichier qui limitera la qualité de l'impression. « La qualité des images que nous mettons sur Internet n'est pas suffisante pour que les gens puissent les pirater dans le but se faire un livre par exemple »²⁹⁷ nous a expliqué une personne interviewée à la *Médiathèque*.

La *Médiathèque* et *BAC* n'ont pas mis en ligne leurs images au format *TIFF* (la qualité qui se rapproche le plus des standards de l'édition professionnelle) mais dans le format *JPEG* (permettant les impressions personnelles mais faible pour les travaux professionnels). Les images au format *TIFF* sont accessibles sur demande et contre rémunération auprès de l'institution patrimoniale ou de son diffuseur commercial. Notons toutefois que cet indicateur a une portée restreinte dans la mesure où le choix de mettre en ligne les images sous le format *JPEG* est aussi (et

²⁹⁷ Extrait d'entretien avec M.P.M., coordonatrice générale du service des « Archives photographiques » à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

peut-être surtout) lié au fait que le format *TIFF* est trop lourd pour la plate-forme de diffusion en ligne.

Mention de restriction aux possibilités d'utilisation (crédits et droits de reproduction). Dans le cas de la *Médiathèque*, la page d'accueil des « Archives photographiques » comprend une rubrique intitulée « Diffusion commerciale. Conditions de vente, tarifs » qui renvoie l'internaute vers un document édité par la *Réunion des musées nationaux* (RMN, le diffuseur commercial de la *Médiathèque*).

Ce document précise que « la communication et l'utilisation (reproduction-représentation) des photographies sont soumises aux dispositions des lois du 11 mars 1957 et du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur »²⁹⁸. Il est également mentionné que toute reproduction et représentation des œuvres issues des fonds de la *Médiathèque* doit « faire l'objet d'une demande d'autorisation préalable et d'un règlement des droits d'auteur y afférents à l'Agence photo de la RMN ». Selon l'article L 122-3 du Code français de la propriété intellectuelle, la reproduction « consiste en la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés [sic] qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte » (par exemple l'imprimerie, ou tout enregistrement mécanique, cinématographique ou magnétique). Le droit de représentation recouvre quant à lui « la communication de l'œuvre au public par procédé quelconque », dont la télédiffusion (Art L 122-2).

Dans le cas de *BAC*, la page d'accueil du site présente une mention « Avis important » qui conduit l'utilisateur vers une page de renseignements. On y trouve une rubrique intitulée « Droit d'auteur/Permission de reproduire » spécifiant que :

La reproduction des documents tirés de ce site est régie par la loi canadienne (telle que, par exemple, la Loi sur le droit d'auteur), les politiques et les règlements du gouvernement du Canada et de Bibliothèque et Archives Canada, de même que par d'autres ententes²⁹⁹.

Le droit d'auteur applicable aux collections diffusées sur ce site peut appartenir à *BAC*, à un tiers, ou encore faire partie du domaine public (dans le cas des

²⁹⁸ Extrait du site de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

²⁹⁹ Extrait du site de *Bibliothèque et Archives Canada*.

photographies prises avant 1949 ou dont l'auteur est décédé il y a plus de 50 ans). Dans une rubrique intitulée « Droits d'auteurs », l'internaute est également informé que dans tous les cas, la reproduction des documents publiés en ligne doit satisfaire aux exigences suivantes :

- « Vous mentionnez clairement que Bibliothèque et Archives Canada en est la source.
- Vous faites tout ce qui est raisonnablement possible pour assurer la précision des documents reproduits.
- Vous ne manipulez ni ne modifiez les documents reproduits.
- Vous n'indiquez pas que la reproduction est une version officielle du document reproduit ni une version réalisée en collaboration avec Bibliothèque et Archives Canada ou avec l'adhésion de cet organisme »³⁰⁰.

Si ces rubriques insistent sur les restrictions d'utilisation des documents, l'exposition virtuelle intitulée « Le trèfle et la feuille d'érable » comporte une mention davantage incitative, visant une large circulation des images présentées dans ce projet :

Toutes les images n'ont aucune restriction de copyright connue. Tout le monde peut voir les images, les partager avec d'autres et les redistribuer gratuitement, à la condition que l'utilisateur de l'image mentionne la source³⁰¹.

Dans le cas de photographies libres de droits, *BAC* cherche donc à développer les formes d'appropriation et de réutilisation de ces images en signalant aux internautes le type d'usage qu'ils peuvent en faire.

Tatouage des images. Aucune des deux institutions n'a fait le choix de marquer les images en y apposant une inscription en filigrane, afin que toute réutilisation passe obligatoirement par une demande de cessation des droits des images en échange d'un fichier intègre. Nous avons observé cette situation dans le cadre de nos enquêtes préparatoires sur le site *Paris en images* et sur le site du *Musée McCord*.

Pour conclure, on peut constater que la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* ont établi une stratégie relativement

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

similaire pour réguler les usages de leurs fonds photographiques en ligne. Toutes deux ont pris des mesures élémentaires (offre d'un format de bonne qualité mais limité pour l'édition professionnelle, mention claire des obligations de l'utilisateur en terme de respect des droits d'auteur), sans toutefois prendre de dispositions plus répressives comme le tatouage des images. Cette stratégie témoigne d'une volonté de protéger les droits de propriété des photographies tout en permettant une large circulation des images.

I.4.2 Droits de propriété intellectuelle sur les numérisations vs libre circulation

Selon le conservateur Maxwell L. Anderson, « la propriété intellectuelle est le problème crucial des projets de mise en accès de fonds d'œuvres d'art numérisés en direction d'un large public »³⁰² (Anderson *in* Jones-Garmil, 1997 : 27). En France comme ailleurs dans le monde, le fait que des institutions patrimoniales s'attribuent des droits d'exploitation pour des œuvres relevant du domaine public est contesté. De nombreux musées et établissements patrimoniaux (dont la *RMN*, le diffuseur commercial de la *Médiathèque*) ont en effet pour habitude de faire payer les droits de reproduction et d'exploitation pour toute œuvre numérisée par leurs soins (dans la mesure où ils ont financé la numérisation), même lorsqu'il s'agit d'œuvres qui ne sont plus légalement couvertes par le droit patrimonial.

Dans une tribune intitulée « Le droit aux images à l'ère de la publication électronique » (2007)³⁰³, A. Gunthert a vivement critiqué cette dérive :

Qu'il soit pictural, photographique ou cinématographique, le patrimoine visuel fait partie des trésors les mieux gardés du monde contemporain. Réduit par les usages à l'état de marchandise, quand bien même il devrait dépendre du domaine public, il est aujourd'hui exclu des voies où se construit le bien commun de l'humanité.

³⁰² Traduction de l'auteur.

³⁰³ A. Gunthert, « Le droit aux images à l'ère de la publication électronique », 17 janvier 2007. En ligne : <<http://www.arhiv.lhivic.org/index.php/2007/01/17/272-le-droit-aux-images-a-l-ere-de-la-publication-electronique>>, consulté le 7 avril 2009.

L'auteur explique que c'est en partie à cause du coût élevé de stockage, de conservation et de reproduction des photographies que la tarification d'un droit d'utilisation des œuvres du domaine public est appliquée. Le maintien d'œuvres libres de droits dans la sphère marchande serait donc indirectement lié à un manque de financement des activités de conservation et de valorisation de ce patrimoine de la part des pouvoirs publics. A. Gunthert tire deux conséquences de ces observations : « 1) sans financement public du domaine public, les œuvres concernées restent soumises aux règles de l'exploitation commerciale » et « 2) en l'absence de protection juridique efficace pour la reproduction des images du domaine public, elles [les collections patrimoniales] élèvent des barrières destinées à en contrôler l'usage »³⁰⁴.

Face à ces restrictions d'utilisation et à la transposition limitée du *fair use* en vigueur dans le contexte anglo-saxon vers le contexte français, certains suggèrent de placer les numérisations sous licence *Creative commons* afin d'interdire les utilisations commerciales des images tout en permettant une forme de circulation sociale dans les projets pédagogiques et artistiques. « Faute d'une prise de conscience rapide de leurs responsabilités par les pouvoirs publics » met en garde A. Gunthert, « c'est toute une partie de notre mémoire qui restera emprisonnée, hors d'atteinte du partage des savoirs »³⁰⁵.

Nous nous étions proposée dans cette partie d'étudier les modalités d'appropriation du patrimoine photographique suscitées par la mise en ligne des fonds photographiques patrimoniaux de la *Médiathèque* et de *BAC*. Nous avons pu constater une différence notable entre les stratégies de ces deux institutions. Tandis que le site de la *Médiathèque* ne propose aucun des dispositifs que nous avons identifiés, *BAC* en propose plus de la moitié et invite par ailleurs les internautes à réutiliser les photographies libres de droits.

Mais au-delà des formes d'appropriation prescrites par les concepteurs des sites, les usagers créent eux-mêmes des usages non prévus dans le dispositif de médiation. Dans les exemples que nous avons observés, ces usages prennent la forme d'une réutilisation des contenus sur un site web personnel et opèrent

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

une redéfinition des conditions d'utilisation des photographies dans un espace éditorial appartenant aux internautes (interprétation personnelle du droit de propriété sur les photographies, marquage des images pour en limiter l'usage par d'autres internautes).

II – Dispositifs de médiation participatifs et intervention des usagers dans le contenu des sites patrimoniaux

Les modalités d'appropriation que nous avons étudiées inscrivent les internautes dans un rôle de simple interactant avec le dispositif (manipulation des fonctionnalités interactives proposée par le site web) ou dans un rôle plus actif de création de contenus (réédition des photographies sur leur site web personnel). Nous allons maintenant nous intéresser aux dispositifs participatifs qui permettent aux internautes d'intervenir dans les contenus du site de l'institution (F. Rebillard parle d'une « interactivité de contenu »). Cette forme de médiation du patrimoine photographique s'est particulièrement développée dans le contexte du Web 2.0, mais nous allons voir que cette évolution du rapport entre l'institution patrimoniale et ses publics plonge ses racines dans une histoire plus ancienne.

II.1 Les dispositifs participatifs en ligne : une forme de médiation novatrice ?

L'un de nos axes d'analyse vise à saisir le type de relation nouée par le site Internet entre institutions patrimoniales et publics d'une part, et entre publics et fonds patrimoniaux d'autre part. Internet est souvent présenté comme un « point de rupture » dans la manière de concevoir le rapport entre l'information et le récepteur. La vague du Web 2.0 a particulièrement mis l'accent sur la figure d'un usager actif et co-responsable de la conception du dispositif de communication. La « culture participative » portée cette nouvelle génération d'applications en ligne célèbre le déploiement des contenus générés par les utilisateurs (*user generated content*), des réseaux sociaux collaboratifs, des communautés d'usagers, du « Web relationnel », voire d'une forme d'intelligence collective (P. Lévy).

En 2006, la couverture du magazine *Time* couronnait l'utilisateur/internaute (« You ») comme personnalité de l'année : « parce qu'il reflète littéralement l'idée que vous, et non pas nous, transformons l'ère de l'information », écrivait Richard

Stengel, le directeur du journal. Les internautes auraient-ils pris le pouvoir, comme le suggère le titre d'un livre de Jean-François Gervais³⁰⁶ ?

II.1.1 Un phénomène à la croisée des évolutions de la sphère culturelle et médiatique

Ce thème de la participation des usagers trouve en tout cas un écho favorable dans les politiques de diffusion du patrimoine sur le Web. Pour Christine Albanel, ministre française de la Culture, les applications du Web 2.0 « démultiplient la réutilisation des contenus patrimoniaux et favorisent la participation des publics et la création de nouvelles ressources » (Albanel *in* Dessaux et Zillhardt, 2008-2009 : 5). Toutefois, dans le champ culturel, la prise en compte de la fonction critique du public et sa participation active dans les dispositifs de médiation reflètent une évolution du rapport entre institutions patrimoniales et publics bien antérieure au phénomène du Web 2.0, et à la création du Web lui-même.

Dès le début des années 1970, la « nouvelle muséologie » s'est progressivement dirigée vers un modèle de communication favorisant la participation des citoyens dans les dispositifs de médiation, notamment avec la création d'écomusées et de centres d'interprétation. Dans un article consacré aux « musées numérisés », Geneviève Vidal rapporte que :

En 1987, lors de « l'International Workshop on New Museology », l'accent était mis sur « la libération, les progrès et la transformation de la société par la prise de conscience et la participation de la population » [...]. Cette approche place l'utilisateur comme sujet susceptible de devenir expert de par ses pratiques muséales et prend en compte les interactions entre pratiques de musées et d'autres pratiques culturelles (Vidal, 1998 : en ligne).

Dans les années 1980 en France, on a assisté au relatif déclin du paradigme de la « démocratisation culturelle » au profit du paradigme la « démocratie culturelle » (passage d'une conception verticale de la transmission culturelle à une conception plus horizontale), mettant en avant la nature créative du lien qui unit le public au patrimoine et prenant davantage en compte les représentations subjectives des individus et des groupes sociaux dans la construction du patrimoine (Rey, 2005).

³⁰⁶ J. F. Gervais, *Web 2.0. Les internautes au pouvoir*, Paris, Dunod, 2007.

M. L. Anderson affirmait en 1997 : « le temps où le public était toléré plus qu'écouté est bel et bien révolu »³⁰⁷ (1997 : 32).

Avec la montée des médias informatisés dans les environnements de médiation muséale, cette nouvelle conception d'un public actif et participant s'est incarnée dans le paradigme de l'interactivité. On parle de « spectacteur » pour qualifier le statut du public construit par les dispositifs interactifs qui rendent l'utilisateur capable de modifier par ses gestes la forme d'une œuvre. Le public devient alors « spectateur de l'effet de ses actes » (Weissberg *in* Barboza et Weissberg, 2006 : 17).

II.1.2 Une nouvelle articulation de la relation entre producteur et récepteur, mais pas une transformation radicale

Avec le développement du Web 2.0, on a vu apparaître un autre néologisme reprenant cette idée de déplacement de la frontière entre producteur et récepteur dans le contexte de la navigation en réseau : le « lectacteur ». Cette expression traduit le fait que « l'internaute serait simultanément un lecteur, visitant les sites au gré de sa navigation sur le web et un auteur, semant dans le même temps ses propres productions informationnelles » (Rebillard, 2007 : 39).

Il est intéressant de jeter un regard sur des médias plus anciens pour constater que, si le Web accentue cette porosité de la frontière entre producteur et récepteur de l'information, il ne fait que la prolonger. Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, W. Benjamin observait déjà qu'au XIX^e siècle, la frontière entre émetteur et récepteur dans la presse écrite tendait à se brouiller. Il relate comment les effets conjoints de la reproduction mécanique, de la presse rotative ainsi que du développement de l'éducation publique et des conditions de vie avaient favorisé l'extension de la presse et de son public. Selon lui, l'apparition de la rubrique « Courrier des lecteurs » a conduit « un nombre croissant de lecteurs [à] passer [...] du côté des écrivains. [...] Entre l'auteur et le public, la différence est en voie, par conséquent, de devenir de moins en moins fondamentale » (2000 [1939] : 296). É. George rappelle par ailleurs que :

³⁰⁷ Traduction de l'auteur.

Dès le début des années 1970, Jean Cloutier annonçait (1973) l'avènement de l'ère de la communication individuelle marquée par l'appropriation de l'outil technologique — il pouvait être question d'informatique personnelle mais aussi de vidéo ou de photographie — par l'individu lui-même qui deviendrait ainsi capable aussi bien d'émettre que de recevoir tous types de messages (2008 : en ligne).

Dans son acception contemporaine, cette nouvelle figure de l'utilisateur actif reflète en définitive « un changement de la place de l'individu dans la société de consommation. Après en avoir été l'objet, il pourrait en devenir davantage le sujet » (Rebillard, 2007 : 38). On parle parfois de « consommateur » (Joël de Rosnay) pour traduire la liberté de choix et d'action de l'individu face à l'offre du marché. J. Le Marec souligne un point important en notant que :

La capacité créatrice du récepteur a conduit à masquer les limites dans lesquelles s'exerçait cette capacité. Ces limites sont liées aux contraintes des différents supports d'information... mais aussi aux intérêts que trouve l'idéologie néo-libérale marchande dans la célébration du pouvoir du récepteur, qui n'est qu'une manière de nommer le consommateur, ou le client (Le Marec citée par Vidal, 1998 : en ligne).

Dans le cas de figure de l'internaute actif, n'oublions pas que le Web 2.0 a été conçu à l'origine comme un nouveau modèle de développement destiné à relancer l'économie d'Internet en crise suite à l'éclatement de la « bulle Internet » au début des années 2000³⁰⁸. Si elle est porteuse d'un idéal démocratique et civique, la culture de la participation relève aussi de la sphère marchande. « L'idée de participation fut donc amenée à descendre de son piédestal politique pour être recyclée sous la forme du choix illimité du consommateur sur le marché » écrit J. Rifkin (2005 : 183).

En considérant la situation des musées, G. Vidal résume bien l'interrogation à laquelle le chercheur se trouve confronté :

Il s'agit de déterminer si les technologies interactives participent à l'évolution des relations publics/musées ou bien à une simple diversification des moyens de diffusion culturelle, par des cheminements hypermédiatiques, conduisant vers le renforcement de l'individualisme exprimé via des technologies dites intelligentes

³⁰⁸ Voir T. O'Reilly, (2005), « What is Web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software ». En ligne : <<http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.htm>>. Consulté le 6 avril 2009.

parce que potentiellement personnalisantes et valorisé par les comportements consuméristes (2003 : 336).

Selon F. Rebillard, l'origine de ces néologismes (« spectacteur », lectacteur », « consommacteur ») « est fondée sur le modèle linéaire et éculé de la transmission d'information – modèle « télégraphique » ou « mathématique » - et a pour présupposé latent l'asymétrie dialogique entre l'émetteur (auteur) et récepteur (lecteur) » (2007 : 39). Cette prémisse est selon lui faussée. Dès les années 1950, les travaux des chercheurs de l'École de Palo Alto (G. Bateson, R. Birdwhistell, P. Watzlavick) ont largement contribué à remettre en question le caractère unidirectionnel et linéaire de la circulation des messages dans les situations de communication. Ils lui ont opposé une conception de la communication comme processus complexe d'élaboration commune d'un sens, auquel participent les interactants. L'utilisateur n'est donc jamais prisonnier d'un rôle purement passif : il est toujours un producteur de sens face aux messages qu'il reçoit.

La conclusion que nous pouvons tirer de ces remarques est que le Web 2.0 n'instaure pas un changement radical dans la répartition des compétences et des pouvoirs entre producteurs et récepteurs de l'information. Cette critique du discours ambiant n'exclut pas toutefois le fait que la nouvelle génération d'applications en ligne actualise d'une nouvelle manière et selon des modalités différentes cette répartition des rôles entre les deux pôles de la communication : s'il ne s'agit assurément pas d'une nouveauté radicale, il s'agit néanmoins d'une transformation au sens d'une nouvelle forme.

Selon F. Rebillard, l'intervention dans le contenu même des sites Internet marque une originalité du Web 2.0 en matière d'activité de l'utilisateur. Il invite toutefois à préciser ce que l'on entend par « contenus créés par les usagers ». L'auteur distingue une forme faible de cette intervention qui relève de la *contribution* (« donner son avis », « voter pour un site », « poster un commentaire », « participer à un forum », « contribuer à un wiki ») et une forme forte qui relève de la *création* (« créer un forum de discussion », « posséder un blog », « diffuser ses propres contenus audio et vidéo »). F. Rebillard montre toutefois que ce second type d'activité est socialement discriminé et reste le fait d'une minorité (chronophage, la création de contenu en ligne suppose un bagage de compétences informationnelles ainsi qu'une forte motivation) :

Effectuons quelques rapides calculs³⁰⁹ : seuls 6% des Français de plus de 15 ans (3 sur 50 millions) créent des contenus sur l'Internet ; et même dans une conception très extensive de l'intervention sur le contenu élargie à la catégorie des « contributeurs », on arrive à moins d'un tiers (autour de 30% : 14,8 sur 50 millions) de la population française des 15 ans et plus. On est tout de même très loin du compte, loin des 100% envisagés dans les formules du type « tous journalistes » ou « tous producteurs » (2007 : 48).

Dans le cas des sites web patrimoniaux que nous avons observés, il s'avère que les dispositifs participatifs proposés s'apparentent à la sollicitation d'une activité contributive de la part des usagers (intervention individuelle dans un espace éditorial animé par l'institution patrimoniale), et non à ce que F. Rebillard identifie comme la création de contenus. C'est ce que nous allons constater en cherchant maintenant à repérer de tels dispositifs de médiation participative sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*.

³⁰⁹ F. Rebillard tire ces chiffres d'une enquête de *Médiamétrie* intitulée « Plus de 3,1 millions de créateurs de contenus sur le web », *Communiqué de presse*, 5 octobre 2006.

II.2 Des formes d'intervention dans les contenus peu sollicités sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*

Nous avons cherché à savoir si la *Médiathèque* et *BAC* ont mis en place des dispositifs de médiation proposant une « interaction de contenu » sur leur site. À partir de notre enquête préliminaire, nous avons défini cinq indicateurs : la possibilité de bloguer sur le site de l'institution, d'y créer des albums personnalisés, de publier en ligne des commentaires sur les photographies, d'annoter les photographies (directement sur l'image) et de participer à l'étiquetage social des photographies (création de *tags*).

Le tableau 19 présente les résultats des observations que nous avons effectuées sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*. On constate que peu de dispositifs de médiation sollicitant une intervention des utilisateurs dans le contenu du site y ont été développés : le site de la *Médiathèque* n'en comporte aucun, tandis que celui de *BAC* en comprend un seul (la possibilité de commenter les photographies en ligne), avec le projet d'en développer un autre.

Tableau 19 : Les dispositifs participatifs sur les sites de *BAC* et de la *Médiathèque*

	MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE	BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA
Présence de blogs d'utilisateurs sur le site	NON	NON
Création d'albums personnalisés sur le site	NON	NON
Publication d'un commentaire sur une photographie	NON	OUI
Annotation des photographies (directement sur l'image)	NON	NON
Étiquetage social des photographies (<i>tag</i>)	NON	NON (en projet)

Examinons en détail chacun des indicateurs que nous avons identifiés. La création d'un blogue destiné aux utilisateurs permet de leur offrir un espace d'expression personnelle à l'intérieur de l'espace éditorial de l'institution patrimoniale. À titre d'exemple, la *Bibliothèque nationale de France* propose une série de blogues thématiques auxquels les utilisateurs sont invités à participer :

La BnF, nouvelle venue dans la blogosphère, vous propose de vous rencontrer sur le web pour échanger sur des sujets qui lui tiennent à cœur : la littérature jeunesse, l'échange avec ses lecteurs, la bibliothèque numérique Gallica... Vos témoignages, commentaires, critiques, sont les bienvenus. Entrez : vous êtes attendus³¹⁰.

Les internautes peuvent y publier des témoignages, des suggestions, des coups de cœur et y échanger sur des thématiques liées aux contenus et aux services proposés par l'institution. La teneur de ces échanges reste toutefois contrôlée par les administrateurs du site (charte d'éthique, pas de « publication directe » pour les notes, celles-ci devant être validées par l'institution) et la majorité des notes semble provenir d'employés de la *BnF* (documentalistes, chargés de projets, etc.).

Lors de notre enquête préparatoire, nous avons pu observer sur le site du *Musée McCord* un autre type dispositif participatif, permettant cette fois-ci aux utilisateurs de créer des albums personnalisés sur le site de l'institution. À partir d'une sélection personnelle de photographies puisées dans les bases de données du site, les utilisateurs peuvent y créer des dossiers (« Sélectionnez les images qui vous intéressent et regroupez-les dans des dossiers. Revoyez vos dossiers, modifiez vos textes et ajoutez-y des images »), ajouter des images personnelles (« Ajoutez vos images personnelles sur notre serveur en les insérant à un dossier ») et créer des duos d'images (« Créez vos duos d'images et explorez-les de trois manières différentes. Revoyez ou partagez vos duos d'images ! »)³¹¹.

Nous n'avons observé aucun de ces deux dispositifs sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC*. On trouve toutefois sur le site de *BAC* la possibilité de publier des commentaires sur les photographies en ligne. Par contre, la fonctionnalité

³¹⁰ Extrait du site Internet de la *Bibliothèque nationale de France*. URL : <<http://blog.bnf.fr/>>.

³¹¹ Extraits du site Internet du *Musée McCord*. URL : <<http://www.mccord-museum.qc.ca/scripts/user.php?Lang=2>>.

d'annotation directe de la photographie sur un détail de l'image et la fonctionnalité d'indexation sociale des photographies (aussi appelé *folksonomy* ou *étiquetage social*) n'y ont pas été mises en place.

L'indexation sociale est une activité par laquelle les utilisateurs apposent des étiquettes descriptives sur les images afin de les classer par mots-clés (catégories, thèmes, personnages, objets ou encore scènes représentées) selon un vocabulaire autre que celui des notices officielles. Ce système de description permet ensuite d'effectuer des recherches dans les bases de données en fonction des mots-clés ajoutés par les utilisateurs. Selon les informations que nous avons recueillies lors d'un entretien avec la coordinatrice des projets multimédias à BAC, des discussions sont en cours pour développer ce type de dispositif autour de l'exposition virtuelle « William James Topley ».

Mais revenons à la fonction de commentaire des photographies proposée sur le site de BAC. L'exposition virtuelle « Visages de guerre », présentant des photographies d'hommes et de femmes qui ont servi dans les forces armées canadiennes durant la Deuxième Guerre Mondiale, « rend hommage aux hommes et aux femmes qui apparaissent sur les photos, à leur courage, à leur dévouement et à leur sacrifice »³¹². Ce projet comprend un volet invitant les personnes ayant participé à ces événements historiques à partager leurs souvenirs : « nous espérons que ces images vous rappelleront des souvenirs et nous vous invitons à nous en faire part ». Dans une rubrique intitulée « Partagez vos souvenirs », les internautes sont ainsi sollicités pour ajouter des commentaires dans la base de données de photographies liée à l'exposition virtuelle :

Une fois la recherche dans la base de données effectuée, sélectionnez une photographie de la liste de résultats. Vous pouvez alors lire tous les commentaires formulés précédemment (« Voir tous les commentaires »), ou ajouter un nouveau commentaire (« Ajouter un commentaire »)³¹³.

L'ajout d'un commentaire se fait par la rédaction d'un message dans un formulaire en ligne, transmis électroniquement à BAC et validé avant la publication sur le site.

³¹² Extrait de l'exposition virtuelle « Visages de guerre » sur le site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

Un sondage de la base de données³¹⁴ laisse penser que la participation des utilisateurs est relativement faible : sur 210 images visionnées dans la base de données, seules 3 ont été commentées par un utilisateur. Cette impression est également celle d'un archiviste de *BAC* que nous avons interrogé à ce sujet³¹⁵.

Daté de mai 200, le premier commentaire que nous avons repéré est une exclamation au sujet d'une photographie représentant un démineur effectuant son travail à mains nues : « Not even gloves on! »³¹⁶. Le deuxième, daté de juillet 2008, est un complément d'information au sujet d'une photographie représentant un corps d'infanterie canadien écossais dont le régiment n'est pas identifié dans la légende (« an unidentified Canadian Scottish regiment ») : « These are Calgary Highlanders; they are easily identified by the red triangle ovetop of the blue rectangle on the sleeve - the 1942 era insignia of The Calgary Highlanders »³¹⁷ précise l'utilisateur.

Enfin, le dernier commentaire, daté de novembre 2008, porte sur une photographie du sous-lieutenant L. Brooks, artiste de guerre dans la marine. Le commentaire a été posté par L. Brooks lui-même : « After the war, the war artists moved to Ottawa to finish their paintings of the war. Leonard Brooks - November 19th, 2008 P.S. I was certainly dashing back then! »³¹⁸. On constate que le dernier commentaire s'inscrit pleinement dans l'objectif du projet (faire partager les souvenirs des anciens soldats), tandis que le premier est simplement un commentaire d'appréciation de l'image et que pour le deuxième, on ne peut pas savoir si l'auteur est un témoin de cette époque ou un spécialiste du domaine.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Consultation des trois premières photographies affichées pour chaque photographe recensé dans la base, soit 210 images sur 2500.

³¹⁵ « My impression is that feedback on the sites like Faces of War (Visages de Guerre) is not very high. I believe I have had two comments sent to me for checking and/or correction ». Extrait d'un échange de courriels avec A.R., archiviste à *Bibliothèque et Archives Canada*.

³¹⁶ « Il ne porte même pas de gants ! ».

³¹⁷ « Il s'agit des Highlanders de Calgary ; on peut facilement les identifier grâce au triangle rouge sur un rectangle bleu qu'ils portent à l'épaule – l'insigne des Highlanders de Calgary en 1942 ».

³¹⁸ « Après la guerre, les artistes de guerre se sont installés à Ottawa pour terminer leurs peintures de la guerre, PS : J'étais vraiment élégant à cette époque ! ».

Un autre projet en préparation sollicitera également les commentaires des usagers. Contrairement à l'exposition « Visages de guerre » qui vise une catégorie spécifique de public (les anciens militaires), ce projet s'adressera vraisemblablement à l'ensemble des internautes. Il sera rattaché à l'exposition virtuelle « William James Topley : réflexions sur un photographe de la capitale ». Celle-ci présente un ensemble de photographies réalisées par le studio photographique Topley au cours des cinquante premières années de la Confédération canadienne. On peut lire dans les pages de cette exposition lancée en octobre 2008 que *BAC* « planifie de rendre accessible une fonction interactive qui permettra aux membres du public d'ajouter de l'information pertinente aux registres photographiés »³¹⁹.

En attendant la mise en place de cette application, les internautes sont invités à envoyer leurs informations par l'intermédiaire d'un formulaire en ligne, avec la précision suivante : « vos informations seront ajoutées au registre en ligne et seront accessibles à d'autres chercheurs ». Lors d'un entretien mené à *BAC*, la coordinatrice des projets multimédias nous a expliqué que cette application pourrait être également implantée dans le projet « Un visage, un nom », voire dans toutes les expositions virtuelles et les bases de données de photographies du site de *BAC*. Selon une information fournie par un archiviste de *BAC*, le développement de ce dispositif semble toutefois avoir été remis en cause par l'arrivée d'un nouveau directeur à la tête de l'institution (ses objectifs prioritaires étant autres que l'exploitation d'outils de médiation collaboratifs en ligne).

La publication de commentaires d'utilisateurs sur le site web d'une institution patrimoniale pose par ailleurs la question de l'encadrement de l'activité éditoriale des internautes. À *BAC*, les commentaires font l'objet d'une relecture systématique et leur publication en ligne est soumise à validation. On peut lire le message suivant dans l'exposition virtuelle « Visages de guerre » : « Veuillez noter que les commentaires ajoutés aux photographies ne seront pas affichés immédiatement. Ils seront examinés et seront affichés le plus tôt possible »³²⁰.

³¹⁹ Extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

³²⁰ *Ibid.*

Les entretiens menés à *BAC* reflètent une certaine préoccupation quant au contenu des commentaires postés par les utilisateurs sur un site gouvernemental officiel : « que fait-on si quelqu'un met en ligne un commentaire contre le gouvernement ? [...] cela cause beaucoup de problèmes [...] » ; « on doit pouvoir lire ce que les gens écrivent avant de le mettre en ligne parce que si ils disent quelque chose contre le gouvernement, on ne peut pas avoir ça sur notre site web [...] il y a un grand débat là-dessus »³²¹.

Ces remarques révèlent une tension entre d'une part la volonté d'offrir aux internautes des espaces d'expression sur le site web de l'institution patrimoniale, et d'autre part le besoin de contrôler cette expression publique puisque l'espace éditorial est sous la responsabilité de l'institution patrimoniale. Dans le cas de *BAC*, on constate donc qu'il existe une possibilité pour les usagers d'intervenir dans le contenu du site, mais selon des modalités étroitement encadrées par l'institution.

Nous allons voir dans la partie suivante que ce type de contribution des usagers peut être mis au service d'un projet de redocumentarisation des fonds photographiques. Les collaborations engagées par plusieurs institutions patrimoniales (dont *BAC*) avec le site *Flickr* s'inscrivent dans ce type de médiation.

³²¹ Extrait d'entretien R.L., coordinatrice des projets de numérisation à *Bibliothèque et Archives Canada*.

III - *Flickr* : un outil pour la redocumentarisation des fonds ?

Grâce à sa simplicité d'utilisation et à ses multiples fonctionnalités de partage et de collaboration, *Flickr* est souvent considéré comme « l'un des sites exemplaires du Web social » (Peccatte, 2008 : 3). Il semble remarquablement illustrer les principes généraux du Web 2.0 : une activité reposant sur le contenu produit par les utilisateurs (*user generated content*), une pratique d'étiquetage des images (*tagging*) mais surtout la constitution d'une « communauté virtuelle » d'utilisateurs (H. Rheingold) instaurant les ferments d'un réseau social

De nombreuses institutions patrimoniales possèdent aujourd'hui un compte sur *Flickr* pour partager leurs collections d'images avec les utilisateurs de ce site. Si la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* n'a pas encore exploité cet outil, nous avons observé que *Bibliothèque et Archives Canada* y a développé un projet pilote autour de l'exposition virtuelle « Le Trèfle et la feuille d'érable ». En sollicitant la participation des utilisateurs, la mise en ligne de photographies sur *Flickr* permet-elle de mettre en œuvre des projets de redocumentarisation des fonds ? Contribue-t-elle à diffuser plus largement les collections photographiques ? À instaurer un nouveau type de relation entre l'institution patrimoniale et ses publics ?

III.1 Contexte et genèse du projet de *BAC* sur *Flickr*

Lancé en 2004 par la société canadienne *Ludicorp* puis racheté par *Yahoo!* en 2005, *Flickr* est un site web de partage de photographies (et de vidéos) en ligne qui hébergeait en mars 2009 plus de trois milliards de photographies. L'ouverture d'un compte sur *Flickr* est gratuit (les utilisateurs souhaitant bénéficier de plus grandes capacités de stockage doivent toutefois souscrire à un compte payant) et permet d'importer des images depuis un ordinateur ou un téléphone portable. Leur publication en ligne s'organise sous forme d'albums et de classeurs, et les images peuvent également être référencées sur une carte du monde en leur attribuant des coordonnées géographiques. Grâce au projet *Les Organismes publics* et à son

partenariat très médiatisé avec la *Bibliothèque du Congrès*, *Flickr* s'est positionné comme un partenaire privilégié des institutions patrimoniales pour la mise en ligne et le partage de leurs fonds iconographiques.

III.1.1 Le projet *Les Organismes publics* (*The Commons*) : un cadre de partenariat entre *Flickr* et les institutions patrimoniales

Si dans le domaine de la diffusion de fonds photographiques, *Google* a engagé des collaborations avec d'importants titres de presse tels que *LIFE* dans l'optique de numériser et de mettre en ligne leurs archives visuelles³²², *Flickr* s'est clairement positionné comme un partenaire privilégié des bibliothèques patrimoniales, musées et centres d'archives publics souhaitant partager leurs collections d'images sur la Toile. Le 16 janvier 2008, la *Bibliothèque du Congrès* (États-Unis) a publié sur *Flickr* plus de 3 000 photographies anciennes issues d'un fonds consacré à l'histoire des États-Unis (témoignant de la vie urbaine et rurale dans la première moitié du XX^e siècle), avec l'objectif d'améliorer l'accès aux collections, mais aussi d'enrichir la qualité des métadonnées associées aux photographies. Dans un article de *Télérama*³²³ publié quelques temps après, on percevait l'enthousiasme suscité par ce projet :

Pour beaucoup [de ces photographies], aucune légende ne donne le contexte de la prise de vue. Un problème que Matt Raymond [directeur de la communication à la Bibliothèque du Congrès] veut résoudre grâce à la folksonomy. Contraction de folk (peuple) et taxonomy (taxinomie), ce concept désigne un système de classement collaboratif. Chaque internaute parcourant la collection de photos est ainsi invité à « taguer » celles-ci, c'est-à-dire à y ajouter des mots clés, afin de faciliter leur identification et la navigation autour de thèmes précis.

³²² En novembre 2008, *Google* annonçait aux médias la mise en ligne de nombreuses photographies inédites du magazine américain *LIFE* (célèbre pour avoir préfiguré le photojournalisme) et le projet de numériser l'ensemble de l'archive (soit 10 millions d'images).

³²³ J.-B. Roch, « L'expérience Flickr de la Bibliothèque du Congrès – la mise en place du projet *Les Organismes Publics* », *Télérama*, 11 février 2008. En ligne : <http://www.telerama.fr/techno/25069le_site_du_jour_les_photos_de_la_bibliotheque_du_congres_sur_flickr.php>. Consulté le 12 février 2008.

Véritable événement médiatique, ce partenariat avec la *Bibliothèque du Congrès* a inauguré un projet plus large piloté par *Flickr*. Baptisé *Les Organismes publics* (*The Commons*), il consiste à encourager les établissements publics à ouvrir un compte pour partager des images issues de leurs collections patrimoniales. Sur le site de *Flickr*, le projet est présenté en ces termes : « Les Organismes publics se sont fixés comme principaux objectifs de vous donner un aperçu des trésors cachés des archives photos publiques du monde entier et de vous montrer comment votre contribution peut enrichir ces collections ». Toujours selon *Flickr*, les deux principaux objectifs du projet sont d'« augmenter l'accès aux classeurs tenus par un établissement public » et de « permettre au grand public d'apporter des informations et des connaissances »³²⁴.

Une condition déterminante pour y participer est de pouvoir garantir que les images partagées ne sont pas protégées par copyright. De nombreuses institutions ont emboîté le pas de la *Bibliothèque du Congrès* dans cette initiative. En avril 2009, le projet comptait vingt-trois institutions participantes³²⁵, dont une majorité d'institutions américaines (neuf) et presque autant d'institutions européennes (huit).

III.1.2 Le cas de *BAC* : l'ouverture d'un compte sur *Flickr*, mais pas d'entrée dans *Les Organismes publics*

Le lancement du projet pilote de *Flickr* en partenariat avec la *Bibliothèque du Congrès* a constitué un événement marquant dans la sphère patrimoniale. La moitié

³²⁴ Extrait du site *Flickr*.

³²⁵ *Library of Congress* (É-U), *Powerhouse Museum* (Australie), *Brooklyn Museum* (É-U), *Smithsonian Institution* (É-U), *Bibliothèque de Toulouse* (France), *George Eastman House* (É-U), *Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian* (Portugal), *National Media Museum* (G-B), *National Maritime Museum* (G-B), *State Library of New South Wales collection* (Australie), *The Library of Virginia* (É-U), *Musée McCord* (Canada), *Nationaal Archief* (Pays-Bas), *Australian War Memorial collection* (Australie), *Imperial War Museum* (G-B), *National Library of New Zealand* (Nouvelle-Zélande), *New York Public Library* (É-U), *National Galleries of Scotland* (G-B), *State Library of Queensland* (Australie), *State Archives of Florida* (É-U), *Oregon State University Archives* (É-U), *Nantucket Historical Association* (É-U), *The Swedish National Heritage Board* (Suède).

des personnes que nous avons interviewées à *Bibliothèque et Archives Canada*³²⁶ ont spontanément évoqué ce sujet lors de nos entrevues. L'effet prescripteur de cette initiative était palpable, même si plusieurs réserves subsistaient quand à la mise en place d'un tel projet à *BAC*.

Certains s'interrogeaient sur la possibilité de créer une interface entièrement bilingue (anglais/français) sur *Flickr* (« le problème avec les documents du gouvernement, c'est que tout doit être bilingue, alors si quelqu'un met un commentaire en français, que fait-on ? »³²⁷) tandis que d'autres ont évoqué des logiques de fonctionnement différentes entre établissements publics et acteurs privés, rendant ainsi difficile la mise en œuvre d'un tel partenariat (« *BAC* est une institution complexe qui ne peut pas avancer aussi rapidement que le secteur privé », « on ne peut pas faire comme la *Bibliothèque du Congrès* américain et travailler avec *Flickr*, parce qu'on ne peut pas montrer qu'on préfère une compagnie privée par rapport à une autre »³²⁸). À l'inverse, un argument en faveur de cette initiative était de répondre à la demande des utilisateurs concernant l'offre d'applications issues du Web 2.0 (« on veut essayer de donner au public ce qu'ils attendent du Web »³²⁹).

Au moment où nous avons réalisé nos entrevues à *BAC* (mai 2008), la possibilité de mettre des photographies en ligne sur *Flickr* était en discussion, mais aucune décision n'avait encore été prise. Deux mois plus tard, en juillet 2008, *BAC* y a ouvert un compte en annonçant que l'option de devenir membre des *Organismes publics* était à l'étude. Selon le site Internet de *BAC*, la question des droits d'auteurs reste encore un obstacle à son intégration dans les *Organismes publics*. Notons que dans le cas la *Bibliothèque du Congrès*, c'est aussi cet aspect qui avait posé le plus de difficultés. Michelle Springer (coordinatrice des projets web à la

³²⁶ Le projet n'avait pas encore été lancé au moment où nous avons fait les entretiens à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*. Nous n'avons donc pas eu de réactions de ce côté-là.

³²⁷ Extrait d'entretien avec R.L., coordonnatrice de la numérisation à *Bibliothèque et Archives Canada*.

³²⁸ Extraits d'entretien avec B.G., responsable des projets web et R.L., coordonnatrice de la numérisation à *BAC*.

³²⁹ Extrait d'entretien avec R.L., coordonnatrice de la numérisation à *BAC*.

Bibliothèque du Congrès) a expliqué lors de la conférence CIL 2008³³⁰ qu'aucune des licences proposées par *Flickr* n'était adaptée au contenu que la bibliothèque voulait mettre en ligne. En effet, celle-ci ne pouvait pas affirmer que les images faisaient définitivement partie du domaine public. *Flickr* a alors créé un nouveau modèle de licence stipulant « No known copyright restriction »³³¹.

Le projet de BAC sur *Flickr* que nous allons décrire ici ne s'inscrit donc pas dans le cadre formalisé du projet *Les Organismes publics*. Il s'agit simplement de l'ouverture d'un compte au nom de l'institution et de la création d'un album de photographies à partager en lien avec une exposition virtuelle du site de BAC.

III.1.3 Les fonctionnalités offertes par *Flickr* en termes de partage, d'appropriation et de redocumentarisation des fonds

Quelles sont les fonctionnalités offertes par *Flickr* permettant aux internautes de contribuer aux contenus publiés et de faire circuler les images ? Tout d'abord, les utilisateurs de *Flickr* peuvent ajouter une image à leurs favoris sur leur compte personnel. Ils peuvent également envoyer la photographie à un tiers par courriel : les hyperliens « Partager » et « Envoyer à un ami » sur l'interface de *Flickr* génèrent des courriels indiquant dans le champ objet : « [untel] vous conseille d'aller voir une photo ». Les utilisateurs peuvent également « bloguer » la photo (c'est-à-dire l'insérer dans un blogue qu'ils auront paramétré à l'avance sur leur compte personnel) ou l'ajouter dans un groupe dont ils sont membre (par exemple, un groupe dédié au photojournalisme de rue).

Mais le véritable intérêt des applications proposées par *Flickr* tient à la participation des utilisateurs dans la production des contenus. La fonction « Ajouter un commentaire » permet aux usagers de poster un commentaire en dessous de l'image qui les intéresse, ou au niveau plus général de l'album de photographies. Les utilisateurs et l'auteur du profil peuvent se répondre et dialoguer, créant ainsi un fil de

³³⁰ « CIL2008: Library of Congress Flickr Pilot », 7 avril 2008. En ligne sur : <<http://hurstassociates.blogspot.com/2008/04/cil2008-library-of-congress-flickr.html>>. Consulté le 2 avril 2009.

³³¹ Pas de restriction de copyright connue.

discussion (voir figure 23). Il est également possible d'insérer une note directement sur la photographie, en sélectionnant la zone de l'image que l'on souhaite commenter. En promenant sa souris sur l'image, l'internaute active les cadres sélectionnés et fait apparaître les commentaires au fur et à mesure de son exploration.

Enfin, l'une des applications phares du Web 2.0 est l'attribution par les utilisateurs d'étiquettes descriptives (*tags*) permettant de classer les images en fonction de thématiques (voir figure 22). Les utilisateurs ont par ailleurs la possibilité d'ajouter des contacts à leur compte (comme dans d'autres sites de réseautage social tels que *Facebook* et *Myspace*), de créer et de participer à des groupes d'utilisateurs, et de laisser des témoignages sur la page du profil consulté.

Ces fonctionnalités s'apparentent aux dispositifs d'appropriation et de participation que nous avons décrits dans les parties précédentes, avec la différence qu'il s'agit ici d'un autre espace éditorial que celui du site de l'institution. Celui-ci se caractérise par d'autres formes de validation des contenus (publication directe des commentaires sans passer par le filtre d'une relecture) et par l'intégration des objets patrimoniaux dans un réseau de sociabilité préexistant.

III.2 Le projet « Le trèfle et la feuille d'érable » (*BAC*)

Dans le cadre de l'exposition virtuelle « Le trèfle et la feuille d'érable », *BAC* propose à la consultation un album de 84 images sur son compte *Flickr*. Issu principalement des collections J. Topley, J. Ballantyne et G. Heriot, cet ensemble d'images (des photographies d'Ottawa, de Montréal, de Toronto, de Québec et d'autres endroits au Canada et en Irlande, mais aussi des affiches, des cartes, des imprimés, des dessins, des peintures et des gravures datant des années 1860 aux années 1920) a été constitué à l'occasion du *Symposium d'études irlandaises 2008*, afin d'illustrer la présence du patrimoine documentaire canado-irlandais dans les collections de *BAC*. Ce projet inclut également la diffusion de vidéos sur la plateforme *Youtube*.

Ces images ne sont pas protégées par copyright (le site de *BAC* donne les précisions suivantes : « Tout le monde peut voir les images, les partager avec d'autres

et les redistribuer gratuitement, à la condition que l'utilisateur de l'image mentionne la source ») et à chacune d'entre elles est associé un ensemble d'informations (en anglais et en français) comprenant le titre de l'image, son auteur, sa date de création, son numéro de référence à *BAC*, le lieu représenté et la mention de la source. Par ailleurs, certaines images sont géoréférencées, de manière à permettre aux utilisateurs d'explorer l'album sur une carte virtuelle du monde (voir figure 21).

III.2.1 Un objectif de large diffusion et de redocumentarisation des fonds

Sur son propre site, *BAC* explique en détail les raisons qui l'ont poussée à choisir *Flickr* parmi les autres sites web de partage de photographies :

(1) il offre une interface entièrement bilingue ; (2) nous pouvions mettre des images contenant de l'information bilingue ; (3) les Canadiens partageaient déjà un grand nombre de leurs images au sein de cette communauté, y compris des images provenant de notre collection ; et (4) il est facile à utiliser et il offre la possibilité d'ajouter facilement des commentaires et des étiquettes, autant d'outils permettant d'améliorer l'accessibilité à la collection pour les personnes qui cherchent du contenu en ligne³³².

Quant aux objectifs du projet, il s'agit de faciliter l'accès aux collections (« explorer de nouvelles façons d'améliorer l'accès »), d'encourager l'appropriation et le partage des contenus (« parrainer le dialogue et augmenter l'interaction ») et enfin de solliciter la contribution des utilisateurs (« explorer comment les usagers interagissent avec des collections numérisées dans des environnements qui favorisent la contribution de commentaires et de renvois »³³³). *BAC* encourage les internautes à fournir de l'information sur les images, ou plus simplement à partager leur avis : « Si vous (a) reconnaissez un de vos ancêtres sur une image, (b) avez un lien de parenté avec une personne que vous voyez sur une image, ou (c) vous aimez ou n'aimez pas une image, dites-le-nous »³³⁴.

³³² Extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

L'un des intérêts du site *Flickr* pour la diffusion du patrimoine photographique est de fournir, grâce à ses multiples fonctionnalités d'interaction avec les contenus, un environnement particulièrement favorable aux projets de redocumentarisation des fonds. Selon A.C, archiviste à *BAC* :

Un certain nombre d'institutions à travers le monde utilisent maintenant ce genre de système d'identification complémentaire (étiquetage, commentaires, etc.) ; il semble cela ait pris de l'ampleur depuis deux ou trois ans³³⁵.

Sur son site Internet, *BAC* se déclare « enthousiasmé[e] par les occasions que les communautés sociales de partage de contenus multimédias offrent aux Canadiens de discuter et de contextualiser une importante sélection de notre histoire collective »³³⁶. Elle envisage d'incorporer les informations créées par les utilisateurs via *Flickr* dans ses propres bases de données documentaires :

Nous voulons explorer l'information fournie à propos des objets que nous partageons en ligne et examiner la façon dont elle peut être utilisée afin qu'elle devienne éventuellement un élément plus important de ce qui correspond dans notre collection à un objet historique numérique. [...] Il se peut qu'éventuellement, nous envisagions la possibilité d'incorporer cette information dans nos dossiers. Autrement, il se peut que nous décidions de la laisser exclusivement au sein de ces communautés³³⁷.

Les entretiens menés à la *Médiathèque* et à *BAC* ont révélé qu'il existe un véritable potentiel en matière de contribution des utilisateurs à l'enrichissement des informations documentaires sur les photographies. Les internautes se manifestent en effet spontanément pour partager des informations sur les photographies publiées en ligne. Il s'agit souvent de cas où les usagers constatent des erreurs ou des imprécisions dans les notices des photographies. Ils entrent alors en contact (par téléphone ou par courriel) avec l'établissement pour corriger ou améliorer l'information.

Ainsi, lors d'un entretien mené à la *Médiathèque*, une documentaliste nous a expliqué que dans certains cas, l'information fournie dans les notices est incomplète,

³³⁵ Traduction de l'auteur, extrait d'un échange de courriels avec A.R., archiviste à *Bibliothèque et Archives Canada*.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Extrait du site Internet de *Bibliothèque et Archives Canada*.

mais que des usagers contactent régulièrement la *Médiathèque* pour apporter des précisions :

Les internautes sont supers, quand ils savent ils trouvent toujours le moyen de nous faire passer l'information. Et ça c'est tout petit comme interactivité mais c'est très enrichissant pour nous, ça nous permet justement de corriger au coup par coup³³⁸.

Un entretien avec le directeur de la section « Art et photographie » de *BAC* a également fait ressortir cette dimension de l'activité des usagers. Selon lui, l'un des aspects les plus intéressants des projets de mise en ligne est de voir que les utilisateurs sont vraiment réactifs, qu'ils envoient des courriels pour corriger les informations publiées sur le site Internet. Il raconte l'anecdote suivante : « j'ai déjà eu un passionné des chemins de fer qui a consulté 40 000 photographies et m'a envoyé un courriel avec une liste de 3 000 corrections »³³⁹.

Ces témoignages montrent que l'activité générée par les usagers à partir de la mise en ligne des fonds peut bénéficier à l'enrichissement des connaissances sur ces objets. Cela a-t-il été le cas avec le projet « Le trèfle et la feuille d'érable » ? La mise en ligne de ces photographies sur *Flickr* a-t-elle permis de toucher un plus large public ? D'instaurer un dialogue entre l'institution et les usagers ?

III.2.2 Éléments pour un bilan

Nous avons observé les traces de participation des usagers sur le compte *Flickr* de *BAC* depuis le début du projet jusqu'au 1^{er} avril 2009 (soit une période de huit mois). Chaque image publiée sur *Flickr* est accompagnée d'un compteur de vues (nombre de fois qu'une image a été visionnée) et d'une mention précisant combien de personnes ont ajouté l'image à leurs favoris et qui sont ces utilisateurs. Les témoignages des internautes sur le projet dans son ensemble s'affichent sur la page « profil » de *BAC*. Les autres commentaires s'affichent sur la page de présentation de

³³⁸ Extrait d'entretien avec A.C., documentaliste à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

³³⁹ Extraits d'entretien avec J.B., directeur de la section « Art et photographie » à *Bibliothèque et Archives Canada*.

l'album (pour ceux qui portent sur l'album dans son ensemble) et sous l'image pour ceux qui portent sur une image en particulier.

Par ailleurs, lorsqu'un tiers veut ajouter une image à un groupe dont il est membre, une demande d'autorisation est postée sous forme de commentaire en dessous de l'image. Les *tags* associés à une image apparaissent quant à eux sur la page d'affichage de chaque image, et en positionnant le curseur de la souris sur le *tag*, il est possible de savoir qui l'a ajouté. Certains des indicateurs n'ont pas pu être observés : le fait de partager une image par courriel est une opération privée qui ne laisse pas de trace sur le site, et le fait de « bloguer » une image ne passe pas par une demande d'autorisation publiée sur la page d'affichage de l'image. Le tableau 20 présente les résultats des observations que nous avons effectuées.

Tableau 20 : Bilan de l'observation de l'activité des utilisateurs sur le compte *Flickr* de *BAC*

Nombre de fois où les images ont été visionnées	Total : 9355 vues (pour 84 images dans l'album) Moyenne : environ 111 visionnements par image Maximum de vues pour une image : 409 Minimum de vues pour une image : 31 fois
Ajout d'images aux favoris	8 images ont été ajoutées comme favoris (1 fois chacune) 7 utilisateurs ont utilisé cette fonction
Partage d'images par courriel	Pas de données d'observation
Ajout d'images dans un groupe	0 ajout dans un groupe
Ajout d'images dans un blog	Pas de données d'observation
Ajout de témoignages sur le profil	0 ajout de témoignage
Ajout de commentaires sur l'album	0 ajout de commentaire
Ajout de commentaires sur les images	5 images ont été commentées 9 commentaires au total ont été postés par les utilisateurs 3 réponses ont été postées par <i>BAC</i>
Ajout de notes sur les images	1 note a été postée
Ajout d'étiquettes (<i>tags</i>)	4 images ont été <i>taggées</i> par les utilisateurs 21 étiquettes ont été ajoutées par les utilisateurs
Ajout de contacts	9 contacts

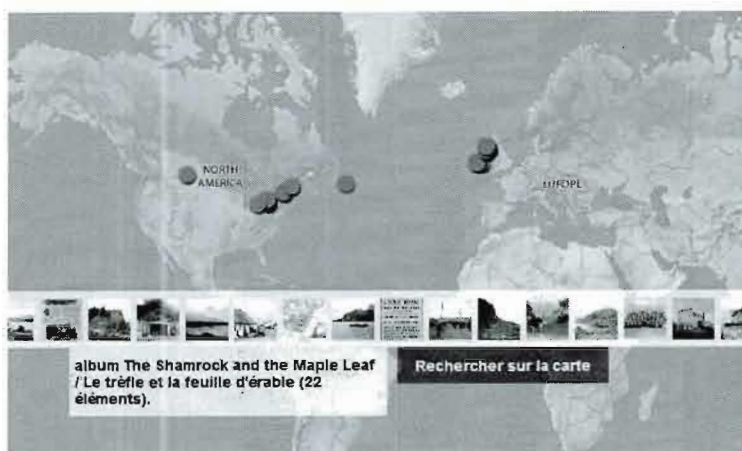


Figure 21 : Extrait de la carte localisant les images de l'album « Le trèfle et la feuille d'érable » dans le compte de BAC sur Flickr.

archives bibliothèque bibliothèqueetarchivescanada
 bibliothèqueetarchivescanada"lacbac burg burgruine caisleen canada" castello castilli
 castle chateaufort chateaufort cobh et harbourgrace brad ireland kasteel lacbac
 libraryandarchivescanada ottawa rovine ruin ruina ruine slott var
 zamek

Figure 22 : Étiquettes (*tags*) attachées aux images de l'album « Le trèfle et la feuille d'érable » publié par BAC sur son compte Flickr.

Commentaires

Simon Andrew Studios [icre8art](#) [pro](#) [dit :](#)
 I am the first to comment on Library and Archives Canada on flickr!
 Well done Canada!
 Posté il y a 5 mois. ([permalien](#))

kreativitea [pro](#) [dit :](#)
 Now this is progressive GoC - love it!
 Posté il y a 5 mois. ([permalien](#))

view836 [pro](#) [dit :](#)
 Great, but let's have higher resolutions please!
 Posté il y a 5 mois. ([permalien](#))

La Banane Jaune [pro](#) [dit :](#)
 This is a great an accessible way to share the history of our Canadian
 Pioneers. Excellent!
 Posté il y a 5 mois. ([permalien](#))

LAC / BAC [pro](#) [dit :](#)
 Thank you to everyone for the kind words. We do it all for you! Regarding the
 higher resolution question: you can view larger versions of the Images by
 clicking on the "all sizes" link above an image. Hope this helps, and thanks
 again for sharing your comments!

Merci à tous pour les mots gentils. Nous faisons tout pour vous ! Au sujet de la
 question pour obtenir des images de plus grande résolution : vous pouvez
 visionner des versions élargies des images en cliquant sur le lien « Toutes
 les tailles » au-dessus d'une image. En espérant que cela vous aide, on vous
 remercie encore d'avoir partagé vos commentaires !
 Posté il y a 5 mois. ([permalien](#))

Figure 23 : Extrait d'un fil de commentaire posté à propos d'une image de l'album « Le trèfle et la feuille d'érable ».

Tableau 21 : Type d'activité sur le compte *Flickr* de *BAC* par utilisateur

Nom de l'utilisateur	Ajout aux favoris	Commentaire sur l'image	Ajout de note	Ajout de tag
Jamuudsen	X			
Carrignafoy	X (2)	X		X (2)
Ilkhanid				X (17)
NichDije	X			
Gentlenight	X			
Emilieep	X			
Membre de Flickr				X
Cdrocan	X			
Ash-peak	X			
Canadaepj		X	X	
La banane Jaune		X (2)		
Icre8art		X		
Kreativitea		X		
View836		X		
Hiflyte		X		
Bruceweir@rogers.com		X		

Sur l'ensemble de l'album (84 images), nous avons comptabilisé 9355 vues³⁴⁰, soit une moyenne d'environ 111 vues par image. Le maximum de vues pour une image est de 409 (il s'agit de la première image qui s'affiche dans la « Galerie » de *BAC* lorsque l'on accède à son profil, et qui se trouve être par ailleurs l'image la plus commentée) et le minimum est de 31. Toutefois, ces chiffres sont à manipuler avec précaution et peuvent être biaisés dans la mesure où, comme nous l'a fait remarquer un archiviste de *BAC*, les traces d'usage des employés de *BAC* (visionnement des images dans une démarche de gestion de l'album) y sont comptabilisées.

L'analyse des données montre que sur les huit fonctionnalités pour lesquelles nous disposons de données d'observation, quatre ont été utilisées par les internautes (ajout d'images aux favoris, ajout de commentaire sur les images, ajout de notes sur les images, ajout de *tags*), et deux n'ont pas été utilisées (ajout d'image dans un groupe, ajout de commentaire sur l'album, ajout de témoignage sur le profil, ajout

³⁴⁰ En additionnant le nombre de vues pour chaque image indiqué par le compteur de *Flickr*.

de *BAC* comme « contact »). Parmi les fonctionnalités utilisées, considérant que l'activité des usagers a été observée sur 84 images pour une période de huit mois, on constate que celle-ci est très faible :

- 8 images ont été ajoutées par des utilisateurs à leurs favoris (par 7 personnes différentes) ;
- 5 images ont été commentées pour un total de 9 commentaires (*BAC* a posté 3 commentaires sur 3 images en réponse aux utilisateurs) ;
- 1 image a été annotée ;
- 20 tags ont été créés (pour un total de 3 images indexées par 3 utilisateurs différents).

Par ailleurs, l'activité des utilisateurs (favoris, tags, notes et commentaires confondus) se concentre sur un faible nombre d'images (13) et seulement 16 utilisateurs au total ont participé à ces différentes activités - voir tableau 21). Malgré la faiblesse de la participation des usagers, on notera que l'ensemble des commentaires postés par les utilisateurs sont très positifs. Dans un échange de courriel avec l'animateur du projet, un utilisateur a écrit :

I consider this a fantastic step forward. I have used the National Archives considerably, but have not accessed the photographic collection very much. This step (albeit a small one) will make a big difference, and give me a new area to research. I hope that the Archives can expand the number of pictures ASAP!³⁴¹

Dans un commentaire posté sur une image, un autre utilisateur manifeste lui aussi le désir de voir de nouvelles images bientôt ajoutées sur le profil de *BAC* : « Great Site, looking forward to the next upload of pictures. Bob Alberta »³⁴².

En nous intéressant plus précisément au contenu des commentaires publiés sur les images, on peut distinguer :

³⁴¹ C'est pour moi une avancée considérable. J'ai abondamment consulté les Archives nationales mais je n'ai pas eu beaucoup accès à la collection photographique. Cette initiative (aussi modeste soit-elle), fera une grande différence et m'ouvrira tout un nouveau champ de recherche. J'espère que les Archives pourront augmenter le nombre d'images dès que possible !

³⁴² « Super site, j'ai hâte de voir le prochain versement d'images. Bob de l'Alberta ».

- des commentaires d'appréciation des images (« This is my adopted hometown. Lovely old photo! »³⁴³, « It would be amazing to travel back in time for a day just to visit »³⁴⁴) ;
- des commentaires d'appréciation du projet dans son ensemble, qui sont tous positifs et encourageants (« Well done », « love it! », « progressive », « great », « excellent! », « great site ») ;
- des demandes d'information (« Who is the gentleman in the bottom corner? »³⁴⁵) ou d'amélioration du service (« let's have higher resolutions please! »³⁴⁶) ;
- une correction d'information : suite à la remarque d'un utilisateur (« Is this photograph from near Grant's Causeway, or the Giant's causeway »³⁴⁷), le titre d'une des photographies a été corrigé (une erreur dans la légende avait transformé « Giant » en « Grant »).

Ce dernier commentaire est le seul qui contribue véritablement au projet de redocumentarisation des photographies. L'erreur signalée à juste titre par l'utilisateur a été corrigée dans la base de données de *BAC*, mais on constate que la majorité des commentaires ne contribuent pas à l'enrichissement des connaissances sur les objets.

Du point de vue du type de relation nouée entre *BAC* et les utilisateurs de *Flickr*, on constate que les exemples de dialogue sont peu nombreux : seulement deux images affichent une question d'un internaute et une réponse de *BAC*, et une seule présente un fil de discussion (six commentaires, dont un posté par *BAC*) (voir figure 23). Quoique rares, ces exemples dénotent une certaine relation de proximité entre l'institution et l'utilisateur. Par exemple :

³⁴³ « C'est ma ville d'adoption. Une belle photo ancienne ! ». Commentaire posté au sujet d'une photographie intitulée « Port de Cork et Haulbowlin ».

³⁴⁴ « Ce serait fantastique de pouvoir remonter le temps juste une journée le temps de visiter ». Commentaire posté au sujet d'une carte de la ville de Québec datant du XVIII^e siècle.

³⁴⁵ « Qui est le monsieur en bas dans le coin ? Merci ». Commentaire posté au sujet d'une composition regroupant un dessin et une photographie intitulée « Cavalerie de Cobourg ou 3rd Dragoons ».

³⁴⁶ « Super ! Mais est-ce qu'on pourrait avoir de meilleures résolutions ? »

³⁴⁷ « Cette photographie a-t-elle été prise près de la Chaussée de Grant ou de la Chaussée de Géants ». Commentaire posté au sujet d'une photographie intitulée « Needle's Eye, Chaussée des Géants ».

Utilisateur : « Who is the gentleman in the bottom corner? Thank you »³⁴⁸. *BAC* : « Thanks for your question. We'll take a look for you and e-mail you what we find. If we have a definitive name we'll also add it to the tag information. Merci pour votre question. Nous ferons la recherche et vous informerez de nos résultats. Si nous trouvons et confirmons un nom, nous l'ajouterons à l'étiquette d'information ».

Les réponses de *BAC*, sont systématiques pour chaque question, rapides et conviviales, introduisant une forme de dialogue personnalisé (« Hello Bruce ») sur un mode relativement informel et peu hiérarchisé.

En ce qui concerne l'élargissement de l'accès aux fonds à de nouveaux publics, nous avons cherché à savoir si les internautes ayant contribué d'une manière ou d'une autre au contenu du compte de *BAC* étaient déjà des utilisateurs des ressources de l'institution, ou si c'est la présence de *BAC* sur *Flickr* qui les avait amenés à consulter ses fonds. Nous avons contacté quinze des seize contributeurs en juin 2009 (l'un d'entre eux utilisant un profil anonyme, nous n'avons pas pu l'identifier), et neuf d'entre eux ont répondu. Il apparaît que plus de la moitié de ces internautes (cinq sur neuf) n'avaient jamais consulté les ressources en ligne de *BAC* avant de naviguer sur son profil *Flickr*. Bien que ce résultat soit issu d'un échantillon très limité, il semble montrer que la publication d'ensembles de photographies sur *Flickr* peut être un moyen d'élargir la sphère du public au-delà des usagers traditionnels.

En conclusion, il se dégage de ces observations que malgré la faible participation des internautes à ce projet, la diffusion des fonds photographiques sur *Flickr* ouvre des possibilités intéressantes en termes de redocumentarisation des fonds, de communication dialogale et d'élargissement des publics.

Mais le faible investissement de *BAC* dans ce projet fait que ces possibilités ont été peu exploitées. Il est ressorti de l'observation et d'un échange de courriel avec un archiviste de *BAC* que les détails de la publication des images n'ont pas été beaucoup soignés. D'une part, nous avons constaté que les *tags* créés par *BAC* pour indexer ses propres images sont parfois incohérents. Par exemple, des erreurs de

³⁴⁸ « Qui est le monsieur en bas dans le coin ? Merci ». Commentaire posté au sujet d'une composition regroupant un dessin et une photographie intitulée « Cavalerie de Cobourg ou 3rd Dragoons ».

frappe ont fait que les étiquettes originales « Bibliothèque et Archives Canada » et « LAC-BAC » ont été accolées ou morcelées : on trouve attachés à certaines images les *tags* « bibliothèque », « et », « archives », « canada » et « bibliothèquetarchivescanada”lacbac ». D’autre part, cet archiviste de *BAC* nous a indiqué que certaines images ont été référencées de manière incorrecte. Ces observations nous laissent penser que si *BAC* avait mobilisé davantage de ressources autour de ce projet, son succès aurait peut-être été plus large. Cette hypothèse est corrélée par la mise en perspective de ces faibles résultats avec d’autres projets similaires.

III.2.3 Mise en perspective des résultats

La première initiative lancée par la *Bibliothèque du Congrès* sur *Flickr* a bénéficié d’un fort écho médiatique³⁴⁹ et d’une large participation des utilisateurs. De plus grande ampleur que celui de *BAC* (deux albums avaient été mis en ligne, totalisant 3 100 photographies) et inaugurant l’initiative *Les Organismes publics*, ce projet phare est difficilement comparable avec celui de *BAC*, mais son succès confirme l’idée que *Flickr* peut être un véritable outil de redocumentarisation des fonds.

Deux jours après son lancement, le compte de la bibliothèque totalisait déjà plus d’un million de pages vues, 500 photos commentées, et 1 200 photographies ajoutées en favoris. Environ trois mois plus tard, le profil de la bibliothèque affichait 11 000 « contacts » d’utilisateurs, plus de 3 500 commentaires avaient été postés sur les images par plus de 1 400 utilisateurs³⁵⁰, et la bibliothèque avait mis à jour une centaine de descriptions de photographies grâce aux commentaires des utilisateurs (Peccatte, 2008). Environ 55 000 tags avaient été ajoutés (10 000 tags différents, avec pour certaines images l’atteinte du seuil limite de 75 tags). Une responsable du projet à la *Bibliothèque du Congrès* les a classés selon les catégories suivantes :

³⁴⁹ Voir par exemple l’article « L’expérience Flickr de la Bibliothèque du Congrès – la mise en place du projet *Les Organismes Publics* », *Télérama*, 11 février 2008.

³⁵⁰ E. Bermes, « LC+Flickr : Bilan d’une expérience 2.0 », 2008, sur le blog *Figoblog*. En ligne sur : <<http://www.figoblog.org/node/1921>>. Consulté le 2 avril 2009.

« mots copiés à partir du titre ou de la description originale, nouveaux descripteurs, transcriptions, symbolisme, thématiques, commentaire, humour, nouveau sujets, étiquettes géographiques, émotions »³⁵¹.

Ces résultats montrent que non seulement les utilisateurs se sont appropriés les images, mais qu'ils ont également produit collectivement un travail utile relevant de l'analyse (voire de l'investigation) et permettant d'affiner les descriptions originales fournies par la bibliothèque. Selon une interview de deux responsables du projet³⁵², l'équipe de la bibliothèque a été impressionnée par la teneur des échanges entre les utilisateurs, au point qu'un lien vers les discussions les plus pertinentes sur *Flickr* a été créé dans certaines notices documentaires du site de la bibliothèque.

Le projet *PhotosNormandie* est un autre exemple pour lequel nous disposons de résultats (Peccatte, 2008). Lié au site *Internet Archives Normandie 1939-1945* (service du Conseil Régional de Basse-Normandie, France), ce projet a pour objectif d'améliorer l'indexation d'un fonds de photographies historiques sur la Bataille de Normandie (6 juin à fin août 1944). En janvier 2007, 2 763 photographies ont été mises en ligne sur *Flickr*³⁵³, et en septembre 2008, les 2 763 images du corpus avaient été vues plus de 685 000 fois au total, un chiffre correspondant à plus de 1 300 visites par jour. En avril 2009, le profil de *PhotosNormandie* affichait 715 « contacts » et la participation à 21 groupes publics.

La visée du projet était explicitement centrée sur l'amélioration des « légendes qui comportent de nombreuses inexactitudes et incohérences » (Peccatte, 2008 : 2). Un responsable de *PhotosNormandie* explique : « certaines erreurs sont très importantes du point de vue historique ou même tout simplement descriptif et diminuent grandement l'intérêt documentaire de cette collection

³⁵¹ « CIL2008: Library of Congress Flickr Pilot », 7 avril 2008. En ligne sur : <<http://hurstassociates.blogspot.com/2008/04/cil2008-library-of-congress-flickr.html>>. Consulté le 2 avril 2009.

³⁵² « LC and Flickr - 3 months later », posté le 27 mars 2008 sur le blog *HangingTogether* (consacré à l'actualité des archives, bibliothèques et musées). En ligne sur : <<http://hangingtogether.org/?p=401>>. Consulté le 2 avril 2009.

³⁵³ En avril 2009, on comptait plus de 5 000 photographies en ligne.

accessible au grand public. [...] Après quelques essais sur différents sites de partage de photos, la plate-forme *Flickr* s'est avérée la plus adaptée » (*Ibid* : 3).

Pour faciliter le suivi des discussions, un groupe nommé « Discussions sur PhotosNormandie » a été créé, et sept mois après son lancement, il comptait trente-neuf membres dont une dizaine de participants réguliers. Par la suite, un autre groupe de discussion a été créé : intitulé « D'hier à aujourd'hui », il vise à mettre en relation des photographies de la collection *PhotosNormandie* avec des photographies récentes prises aux mêmes endroits.

En septembre 2008, 3 806 descriptions avaient été complétées, corrigées et mises à jour³⁵⁴. Les résultats très positifs de ce projet témoignent de l'importance de bâtir des formes de sociabilité autour des images. Un premier moyen pour favoriser la participation au projet semble être de développer le nombre de « contacts » affiliés au profil de l'institution, de manière à tisser un réseau d'utilisateurs et de les tenir informés de l'actualité du projet (signaler les ajouts de nouvelles images ou de nouveaux outils de participation) et de les inviter à s'impliquer à chacune de ces occasions.

Mais selon des responsables du projet de la *Bibliothèque du Congrès*, le versement en une seule fois d'un trop grand nombre de nouvelles images sur *Flickr* peut décourager les contributeurs. Ils ont plutôt opté pour un versement hebdomadaire de cinquante nouvelles images³⁵⁵. Par ailleurs, les résultats du projet *PhotosNormandie* semblent montrer que la création d'outils facilitant le travail d'élaboration collective (groupe de discussion dédié au projet de l'établissement

³⁵⁴ Le nombre plus grand que celui des photos s'explique par le fait que certaines légendes ont été corrigées plusieurs fois. Patrick Peccatte (2008) a établi la typologie suivante au sujet des améliorations apportées aux descriptions des images : identification de localisations, identification de personnages (personnalité, soldats, civils), identification d'unités militaires, précision de dates, précision descriptives sur l'image, références (renvois à des livres, à des sites), identification des photos censurées, contextualisation historique (précisions sur un mouvement d'unité, une action, etc., en rapport avec l'image), contextualisation iconographiques à l'aide d'autres sources, séquences vidéos de la même scène (renvoi sur *youtube* ou *dailymotion*) et renvoi à d'autres photographies.

³⁵⁵ « LC and Flickr - 3 months later », posté le 27 mars 2008 sur le blog *HangingTogether*. En ligne sur : <<http://hangingtogether.org/?p=401>>. Consulté le 2 avril 2009.

public, participation à des groupes de discussion de tiers) permet d'offrir un autre espace d'échange que celui du profil de l'institution, d'élargir les perspectives du projet et de favoriser la dissémination sociale des images sur la Toile.

Il existe toutefois des difficultés et des limites à ce type d'initiative, notamment du point de vue de la participation des usagers à l'enrichissement des métadonnées. Selon des responsables du projet de la *Bibliothèque du Congrès*, le travail d'exploitation et d'évaluation des commentaires laissés par les utilisateurs est long et fastidieux, et pas moins de douze personnes ont été affectées au développement de ce projet. Des membres de l'équipe expliquent que :

Dans cette perspective, l'étiquetage social ne consiste pas à laisser les autres faire le travail de catalogage. Il s'agit plutôt de susciter des conversations qu'il faut ensuite suivre de près pour en extraire les informations les plus pertinentes³⁵⁶.

Si ce type de projet exploite les outils collaboratifs du Web 2.0, il les intègre dans une démarche institutionnelle « documentaire et rédactionnelle », apparentée à « un travail collectif avec un objectif de production, et non à une folksonomie caractéristique du Web social » (Peccatte, 2008 : 6-7).

Ces exemples de réussite montrent que *Flickr* peut être un outil efficace pour mener un projet de redocumentation des fonds photographique patrimoniaux. Les fonctionnalités de participation proposées par ce site sont simples, et surtout, en créant un profil sur *Flickr*, l'institution accède à un espace de sociabilité déjà maillé par des réseaux d'utilisateurs (groupes d'intérêt, groupes de travail, groupes de professionnels) dans lesquels elle peut travailler à s'intégrer.

Toutefois, l'erreur consiste à supposer qu'il suffirait de créer un profil sur *Flickr* et de mettre en ligne des images pour que les utilisateurs produisent d'eux-mêmes un travail de correction et d'enrichissement des notices qui bénéficierait à l'institution. Ce type d'initiative requiert des moyens et un investissement important en termes de personnel pour animer le profil, encadrer les discussions, répondre aux questions des utilisateurs, faire des mises à jour régulières pour nourrir l'intérêt du public, développer le nombre de contacts, participer à des groupes

³⁵⁶ Traduction de l'auteur. *Ibid.*

d'utilisateurs ou en créer, sélectionner les informations pertinentes publiées par les internautes, les valider et les intégrer dans la base de données de l'institution.

Les observations que nous avons faites montrent que la présence d'une institution patrimoniale sur *Flickr* tend à être saluée par les membres du réseau qui se déclarent enthousiastes et impatients de découvrir les nouvelles images qui seront publiées sur son profil. Cet espace de communication se distingue du site officiel de l'institution par la relation de relative proximité qu'elle instaure avec les publics. Les utilisateurs actifs sur ce site ont en effet déjà une pratique de partage de photographies personnelles (photographies de voyage, de famille, expérimentations artistiques ou travaux plus professionnels) et leur espace de publication personnelle y côtoie celui de l'institution patrimoniale. Comme d'autres réseaux sociaux (*Facebook*, *Youtube*), *Flickr* se veut un espace convivial où l'on peut nouer des contacts et échanger sur des sujets d'intérêt commun.

Mais n'oublions pas que la visibilité des institutions patrimoniales sur des sites emblématiques du Web 2.0 ne vise pas seulement à développer l'accès aux collections et à nouer une relation moins formelle avec les publics. Elle entre également dans une stratégie de communication institutionnelle (de construction d'une image) visant à positionner l'établissement comme un acteur pionnier et engagé dans des expérimentations en ligne innovantes.

IV – Figures de l'utilisateur internaute

Les différentes analyses menées dans ce chapitre ont permis d'identifier les dispositifs d'appropriation, de participation et redocumentarisation proposés (ou pas) par la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* sur leur site Internet. Nous allons maintenant jeter un nouveau regard sur ces observations en nous demandant quelles sont les figures de l'utilisateur internaute construites dans ces deux sites Internet (au sens d'un *rôle* prescrit à l'utilisateur par le dispositif de communication), et comment celles-ci témoignent en creux de la construction d'une figure de l'institution patrimoniale.

IV.1 Une plus grande diversité de rôles offerts sur le site de BAC

En examinant les rôles dans lesquels ces dispositifs de médiation inscrivent les utilisateurs, on peut dégager plusieurs figures de l'utilisateur internaute, du simple interactant au contributeur expert. Nous allons voir que ces figures se trouvent mobilisées de manière inégale sur les sites de *Médiathèque* et de *BAC*.

IV.1.1 L'utilisateur interactant

La première figure que nous avons identifiée est celle de l'*usager interactant*. Elle caractérise l'internaute dans sa simple activité de visite du site web. L'observation montre que les sites de la *Médiathèque* et de *BAC* inscrivent l'internaute dans ce rôle d'usager interactant, et que c'est en définitive le seul rôle que le site de la *Médiathèque* prescrit à ses usagers.

L'activité proposée à l'utilisateur se résume alors à interagir à sa guise avec le dispositif de médiation en activant un réseau de fonctionnalités et d'hyperliens qui construisent un parcours de consultation des ressources en ligne. Cette activité se distingue finalement peu de celle qu'un utilisateur mène sur un Cd-Rom ou dans un dispositif multimédia interactif non connecté au réseau Internet. À la

différence toutefois que sur le Web, l'utilisateur peut construire des parcours de navigation qui ne se limitent pas au dispositif de médiation créé par l'institution (il peut circuler entre le site de l'institution et des sites externes), et qu'il peut facilement s'approprier les contenus du site en téléchargeant des images, en copiant des extraits de texte ou en créant des captures d'écran³⁵⁷.

L'*usager interactant* n'est donc pas sollicité pour créer des contenus sur le site, contribuer à l'enrichissement des données ou entrer dans une relation de dialogue avec l'institution. Au sujet du rapport entre interactivité et communication dialogale, précisons un point qui est souvent sujet à confusion. Dans un article intitulé « Interactivité, modes d'emploi. Réflexions préliminaires à la notion de document interactif » (2003), Jean-Thierry Julia fait état du débat qui anime la communauté des spécialistes au sujet de cette notion³⁵⁸. Il explicite notamment la collusion entre l'idée d'interactivité et celle d'un « dialogue » impliquant l'utilisateur d'un système informatique et la machine. Cette ambiguïté tient à la confusion entre *interactivité* (technique) et *interaction* (humaine).

Selon J.T. Julia, « nombreux sont les auteurs qui sur ce point se conformeront à l'appréciation déjà soulignée de Weissberg, selon laquelle le « dialogue » auprès d'un dispositif technique ne pourrait constituer qu'un horizon, qu'une référence » (Julia, 2003 : en ligne). J.-L. Weissberg propose ainsi de distinguer interactivité *langagière* et interactivité *de commande*, envisageant alors que le dialogue puisse être instauré « non pas avec, mais via le dispositif interactif » (*ibid.*).

³⁵⁷ On pourrait tracer ici un parallèle avec la prise de photographies lors de la visite d'une exposition, par laquelle le visiteur d'approprie une image des objets exposés et conserve une trace de son expérience de visite.

³⁵⁸ Sur la notion d'interactivité, on pourra également consulter J. Le Marec, « Dialogue interdisciplinaire sur l'« interactivité » », *Communication et Langages*, 128, 2001, pp. 97-110 ; J.-T. Julia et E. Lambert, « Interactivité(s) et médiation, en étroite relation », *Terminal*, 2003, 89, pp. 89-97.

IV.1.2 L'utilisateur interlocuteur

La deuxième figure qui s'est dégagée de l'analyse est celle de l'*usager interlocuteur*, c'est-à-dire un usager invité à entrer dans une relation de communication dialogale avec l'institution. Nous n'avons pas observé de dispositifs construisant cette figure de l'usager sur le site de la *Médiathèque*, mais le site de *BAC* en offre plusieurs exemples, selon deux types de modalités que l'on peut distinguer.

L'une consiste à proposer à l'internaute d'entrer en contact avec l'institution de manière privée : par l'intermédiaire d'un formulaire électronique, il est invité à donner son avis sur une exposition virtuelle. Ce dispositif est présent dans toutes les expositions virtuelles de *BAC* prises en compte dans le cadre de cette étude, à l'exception de l'exposition « Hommage à Karsh ». Dans une rubrique intitulée « Commentaire », l'utilisateur accède à un formulaire électronique accompagné de la consigne « Dites-nous ce que vous pensez du site X ». La coordinatrice des projets multimédias nous a indiqué lors d'un entretien qu'elle a reçu par cet intermédiaire un certain nombre de commentaires lors du lancement du site « Vision photographique du Canada », puis de moins en moins. Elle reçoit plus fréquemment (chaque semaine) des messages concernant le projet « Un visage, un nom », dans lesquels les usagers témoignent de leur émotion en reconnaissant un membre de leur famille sur les photographies présentées dans ce projet.

L'autre type de dispositif que nous avons observé sur le site de *BAC* offre à l'utilisateur l'occasion de poser une question ou de donner un avis sous la forme d'une contribution publique qui sera visible par l'ensemble des autres internautes sur le site. C'est surtout sur le compte *Flickr* de *BAC* que nous avons observé cette forme de communication dialogale. Les internautes peuvent y poser des questions concernant les images (par exemple : « peut-on avoir les images dans une meilleure résolution ? ») et l'institution leur répond sous la forme d'une conversation. Cette fonctionnalité permet également aux utilisateurs de dialoguer entre eux. Les conditions de l'échange ainsi créées ne se limitent donc pas à une interaction entre l'institution et les usagers, mais peuvent aussi générer des échanges d'usager à usager (ceci est d'autant plus le cas avec les groupes de discussion créés sur *Flickr*, mais nous n'en avons pas observé dans le cas de *BAC*).

L'ensemble de ces procédés tend à déplacer le mode de communication d'une dynamique relativement unidirectionnelle et verticale vers un mode d'interrelation davantage horizontal, relevant de l'univers de la communication interpersonnelle (Rebillard et Chartron, 2004). Ce déplacement n'est pas une spécificité du Web; on peut l'observer plus largement dans la sphère patrimoniale et culturelle, mais en donnant la possibilité aux usagers de contribuer publiquement sur le site de l'institution, l'originalité du Web est de faire en sorte que les échanges restent visibles pour l'ensemble des internautes, sous une forme qui s'apparente à la capitalisation d'information.

IV.1.3 L'utilisateur médiateur

La troisième figure qui a émergé de l'analyse est celle de l'*usager-médiateur*, autrement dit un usager qui prend en charge un rôle d'intermédiaire, d'agrégateur de contenus et de collaborateur à leur diffusion. On retrouve cette figure dans les dispositifs de médiation du site de *BAC*.

La médiation effectuée par l'utilisateur y prend différentes formes. Il peut s'agir d'une fonction de relais de l'information publiée : référencer le site de *BAC* sur son site personnel³⁵⁹ ou encore participer à l'indexation sociale du site de l'institution sur des plates-formes telles que *del.icio.us* (nous avons vu que *BAC* propose cette fonctionnalité sur sa page d'accueil).

Il peut également s'agir d'une mise en circulation des photographies : à partir du compte *Flickr* de *BAC*, les utilisateurs peuvent publier des photographies tirées des albums de l'institution dans un blogue ou dans un groupe d'utilisateurs pour les partager. Ils peuvent aussi les ajouter en favoris sur leur propre compte et ainsi les afficher dans leur espace éditorial personnel.

³⁵⁹ La coordinatrice des projets multimédias à *BAC* nous a indiqué lors d'un entretien que plusieurs internautes lui ont écrit pour lui signaler qu'ils avaient créé un lien vers l'exposition virtuelle « Vision photographique du Canada » sur leur propre site Internet.

Dans cette perspective, les usagers se font le relais de l'information produite par l'institution et permettent d'en amplifier la diffusion. La multiplication de ces cadres de médiation est un bon moyen pour les institutions de faire connaître leurs projets en ligne et d'assurer la dissémination sociale des contenus.

IV.1.4 L'utilisateur témoin

Une quatrième figure issue de l'analyse est celle de l'*usager témoin*. Nous avons vu comment à *BAC* les internautes sont invités à partager leur mémoire et leur vécu personnel autour de photographies anciennes suscitant chez eux des souvenirs. On retrouve ce dispositif sous la forme d'une contribution publique (« Visage de guerre ») ou privée (« Un visage, un nom »).

Selon M. Gellereau, « « Témoigner » c'est à la fois attester de la réalité d'un fait, donner corps au souvenir, créer une ressource pour l'avenir par la compréhension des éléments ou susciter des tensions » (2006 : 45). Dans le cas du projet « Visages de guerre », adressé aux anciens militaires ayant servi lors de la Seconde Guerre Mondiale, il s'agit de leur faire partager des souvenirs à propos d'un événement historique majeur. Lors d'un entretien mené à *BAC*, la coordinatrice des projets de numérisation a justifié la pertinence de ce projet en mentionnant un attrait du public ciblé pour le partage de leurs souvenirs : « les militaires aiment bien pouvoir regarder les photos et dire ça c'est telle chose, identifier les personnes, le contexte, etc. »³⁶⁰.

La situation est différente dans le cadre du projet « Un visage, un nom » : il ne s'agit pas de faire témoigner les usagers à propos de leur expérience d'un événement historique, mais de puiser dans leur mémoire individuelle et familiale pour identifier sur les photographies anciennes des membres de leur communauté :

Reconnaissez-vous quelqu'un parmi ces gens ? Si vous avez des renseignements concernant une photo, veuillez remplir le formulaire en ligne. Nous vous remercions de votre aide et de l'intérêt que vous avez manifesté à l'égard de ce projet.

³⁶⁰ Extrait d'entretien avec B.G., coordinatrice des projets web à *Bibliothèque et Archives Canada*.

Ce dispositif de médiation vise à inscrire une mémoire vivante (portée par les individus) dans l'archive pour la conserver et la transmettre aux générations futures, lorsque les derniers témoins auront disparu. Il a également pour objectif de tisser un lien entre les jeunes participant au projet et leurs aînés, en faisant témoigner les plus âgés d'un mode de vie aujourd'hui disparu.

La crainte de voir disparaître les traces ou les souvenirs vécus, la volonté de croiser certaines images de faits historiques ou d'événements avec la parole singulière des protagonistes incitent en effet à produire de nouvelles preuves de la lutte contre l'oubli ou de la diversité des expériences vécues (Gellereau, 2006 : 45).

Dans ces deux projets, la mémoire individuelle des usagers est sollicitée afin de nourrir les cadres d'une mémoire collective (Halbwachs, 1925) conservée dans l'archive photographique et mise en circulation sur la Toile. Ainsi, au témoignage de l'objet patrimonial (comme vestige du passé) s'arrime le témoignage de la mémoire vécue, inscrite sous forme de texte accompagnant et donnant sens à l'image.

En dehors du panel de sites analysés dans le cadre de cette étude, on peut citer une autre initiative emblématique de cette figure de l'utilisateur témoin sur le Web. Il s'agit d'un site français intitulé *Civis Memoria*³⁶¹ (mémoire citoyenne). Lancé en avril 2008, il invite les citoyens, témoins direct ou acteurs d'un événement historique, à partager leur expérience subjective d'un fragment d'histoire en publiant leur témoignage sur le site, comme le fait par exemple une personne dont le témoignage s'intitule « Les jour où j'ai vu les Allemands entrer dans Paris ».

Le fait de convoquer cette figure de l'utilisateur témoin n'est pas non plus propre au Web. Il s'agit d'une tendance plus générale dans le champ du patrimoine. Les réflexions de F. Hartog apportent ici un éclairage intéressant. Citant P. Nora, l'auteur examine « ce personnage, devenu central dans notre espace public : le témoin » et son rôle dans la construction de la mémoire contemporaine : « entièrement psychologisée, la mémoire est devenue une affaire privée, entraînant une nouvelle économie de « l'identité du moi ». [...] C'est [désormais] à moi de me souvenir et c'est moi qui me souviens » (Hartog, 2003 : 138).

³⁶¹ En ligne : <<http://www.civismemoria.fr/>>. Consulté le 9 avril 2009.

IV.1.5 L'utilisateur expert

La dernière figure qui est ressortie de l'analyse est celle de l'*usager expert*. Nous entendons par là un usager qui contribue à l'enrichissement des ressources en ligne en mettant au service de l'institution son expertise, autrement dit ses connaissances spécialisées sur un domaine afférant aux images présentées en ligne. On la retrouve sur le site de *BAC* dans plusieurs projets (« Visages de guerre », « Un visage, un nom » et « Le trèfle et la feuille d'érable »).

Dans le cas des fonds photographiques, nous avons vu dans les chapitres précédents que les opérations de documentarisation peuvent être particulièrement longues et délicates : difficultés à identifier le support photographique, multiplicité des objets, lieux et personnages représentés, nombre d'artefacts se chiffrant en millions dans certaines collections. La coordinatrice des projets de numérisation à *BAC* a évoqué en ces termes l'intérêt de solliciter les connaissances des utilisateurs au sujet du fonds de photographies présenté dans « Visages de guerre » : « parce que nos descriptions ne sont pas nécessairement toutes harmonisées [...] c'est bien de pouvoir enrichir nos descriptions avec l'information que les gens nous donnent »³⁶².

Pour ces raisons, les institutions patrimoniales peuvent faire le choix de privilégier la mise en accès des documents plutôt que la garantie préalable d'une documentarisation complète et précise des photographies : en quelque sorte, cette perspective consiste à penser que mieux vaut rendre une photographie accessible en ligne, même si l'on ne peut identifier le lieu où elle a été prise, plutôt que de la conserver enfouie dans la réserve au motif que ses informations descriptives ne sont pas complètes. Et quand bien même la notice descriptive d'une image serait complète, solliciter les compétences des internautes peut permettre d'affiner les informations, voire de corriger des erreurs qui auraient pu s'y glisser. Selon Seth Van Hooland :

La description par le public change profondément le cycle documentaire traditionnel. Jusqu'à présent, la classification de l'information précédait l'accès. Mais comme Ertzscheid et Gallezot le remarquent : « Jusqu'ici, l'accès était globalement subordonné

³⁶² Extrait d'entretien avec B.G., coordinatrice des projets web à *Bibliothèque et Archives Canada*.

au classement. Or c'est désormais le classement qui pourrait être subordonné à l'accès » (2007 : 44).

Si le Web semble effectivement introduire une perspective d'évolution concernant l'articulation entre valorisation documentaire et diffusion des fonds patrimoniaux, les analyses que nous avons menées au chapitre 5 nous invitent à nuancer la portée de cette évolution : nous avons vu en effet qu'à la *Médiathèque* et à *BAC*, ce sont encore aujourd'hui les fonds les plus documentés, les plus reproduits et les mieux connus qui sont numérisés et mis en ligne.

Si la figure de l'*usager témoin* intègre une dimension d'expertise (au sens où l'utilisateur est porteur d'un savoir tiré de son expérience vécue), la catégorie de l'*usager expert* recouvre plus largement l'ensemble des connaissances spécialisées dont les usagers peuvent faire bénéficier les institutions patrimoniales. Ces connaissances touchent à une grande variété de domaines : elles peuvent être liées à des événements historiques particuliers (par exemple, le commentaire de cet utilisateur capable de reconnaître à l'insigne d'un uniforme militaire le régiment d'appartenance des soldats), à des lieux (cf. l'internaute relevant que la légende « chaussée de Grant » est erronée), à des catégories d'objets (comme l'utilisateur spécialiste des chemins de fer ayant écrit à *BAC* pour corriger des milliers de notices) et tout autre aspect se rapportant au contenu visuel de la photographie ou à son contexte de production (auteur, support, etc.).

L'expertise étant par définition une compétence ciblée sur un domaine précis, c'est la multiplicité des contributions et leur complémentarité qui fait la force de ce type de collaboration des utilisateurs. Les projets de mise en accès des fonds sur le site *Flickr* en sont probablement les meilleurs exemples. Faisant le bilan du projet *PhotosNormandie*, P. Peccatte indique :

L'un des intérêts du projet est bien sûr de faire appel à des spécialistes aux compétences complémentaires. C'est ainsi qu'un participant régulier est un expert sur les diverses unités combattantes de l'époque tandis qu'un autre possède une excellente connaissance de l'aviation durant la Seconde Guerre mondiale. Nous avons aussi obtenu de nombreuses informations précieuses de la part d'un spécialiste des vues aériennes, plusieurs intervenants nous ont aidé sur le Mur de l'Atlantique, et un collectionneur de cartes postales anciennes a identifié de nombreuses localisations (2008 : 6).

Dans son expérience de l'objet, l'utilisateur apporte son propre savoir, et lorsque le dispositif de communication lui donne les moyens de partager facilement ce savoir, ce sont à la fois les autres usagers et l'institution patrimoniale elle-même qui en bénéficient, pour autant que ces informations soient capitalisées dans les bases de données de l'institution. Ce type de dispositif construit donc une représentation de l'usager à travers la catégorie de l'expert, mais il fait également bouger la figure de l'institution patrimoniale, comme nous allons le voir à présent.

IV.2 En miroir : la figure de l'institution patrimoniale

Selon les mots de T. Bardini, les représentations de l'usager « sont réflexives, image inverse du concepteur dans le miroir de son projet » (2008 : en ligne). L'examen des figures de l'usager mobilisées sur les sites de la *Médiathèque* et de *BAC* a fait ressortir une nette différence entre les stratégies de médiation mises en œuvre par ces deux institutions : alors que *BAC* propose cinq rôles différents aux usagers de son site Internet, la *Médiathèque* n'en propose qu'un.

Les dispositifs de médiation proposés sur le site de la *Médiathèque* mettent en œuvre un partage des rôles relativement classique entre l'institution et ses publics, autrement dit une dynamique de transmission de savoir qui part de l'institution vers les internautes. Du côté de *BAC*, en faisant contribuer les usagers à l'enrichissement et à la diffusion des ressources, les dispositifs en ligne tracent davantage les contours d'une figure de l'institution patrimoniale en évolution, favorisant un type de relation avec les publics moins vertical et moins hiérarchisé.

La contribution des internautes dans des projets redocumentarisation des fonds semble constituer l'évolution la plus marquante parmi les différentes formes de médiation que nous avons observées. Ces projets font apparaître la figure d'une institution patrimoniale davantage ouverte à un questionnement de ses prérogatives en tant que structure garante d'un savoir légitime.

Lors de nos entretiens, nous avons pu constater que ce questionnement est également présent à la *Médiathèque*. Évoquant les erreurs qui peuvent se glisser

dans les notices descriptives des fonds photographiques, une documentaliste nous a confié : « on ne pourrait pas dire qu'on met quelqu'un sur ce chantier pour corriger tout ça, ce n'est pas possible, on est obligé d'admettre des erreurs qui se baladent »³⁶³. Mais contrairement à *BAC*, cette reconnaissance des limites de l'activité de documentarisation institutionnelle n'a pas donné lieu au développement de projets de médiation en ligne sollicitant la contribution des usagers.

Selon A.C., archiviste à *Bibliothèque et Archives Canada*, ce n'est que très récemment qu'a été acceptée dans l'établissement l'idée que les connaissances des utilisateurs puissent dépasser celles des archivistes eux-mêmes, et que leur savoir puisse être considéré avec la même validité que celui des professionnels. Il lui semble aujourd'hui difficile d'affirmer qu'une description fournie par un archiviste soit plus valable qu'une description fournie par un usager spécialiste du domaine.

Il cite l'exemple d'une personne lui ayant fait remarquer que les descriptions fournies par l'auteur des photographies lui-même à propos d'un lot d'images de guerre avaient été modifiées pour ne pas divulguer des informations stratégiques à l'ennemi. « Ce genre de chose arrive très fréquemment » précise A.C., « les gens en savent plus que nous sur les documents ». Il précise que cette situation est également liée à un manque de moyens : la section de photographie des anciennes *Archives nationales* compte seulement cinq archivistes pour s'occuper d'une collection de plus de 25 millions de photographies... « On ne peut pas tout savoir sur un tel nombre de documents »³⁶⁴, conclut-il.

Il faut toutefois rester prudent et ne pas attribuer au Web la cause de cette évolution du rapport entre institution patrimoniale et usagers. C'est plutôt cette évolution, dont les ferments sont à chercher en-dehors de la sphère du Web, qui est la condition du développement des dispositifs d'indexation collaborative : « la redocumentarisation est issue d'une transformation sociale dont le numérique n'est qu'un vecteur » (Pédauque, 2006 : 4).

³⁶³ Extrait d'entretien avec A.C., documentaliste à la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*.

³⁶⁴ Extrait d'entretien avec A.R. archiviste à *Bibliothèque et Archives Canada*.

Comme nous l'avons montré, cette nouvelle conception de la relation entre objets, institution patrimoniale et publics est à replacer dans un mouvement plus large d'émergence de nouvelles figures du citoyen et des publics de la culture. Face à une conception de la médiation culturelle centrée sur l'excellence et sur un modèle vertical de transmission patrimoniale (un savoir produit par les spécialistes et diffusé vers le grand public), on a vu émerger un modèle davantage horizontal, favorisant l'expression populaire, les pratiques actives et l'appropriation sociale du patrimoine.

Ce que montre l'analyse, c'est que ce déplacement est une tendance qui ne s'incarne pas toujours dans les dispositifs de médiation en ligne (la *Médiathèque* par exemple n'en propose pas) et qui n'entraîne pas la disparition de formes de médiation plus traditionnelles, ni celle des procédures de contrôle et d'encadrement de l'activité des usagers.

Par ailleurs, la tendance à remettre en question le statut de l'institution patrimoniale comme figure d'autorité, garante d'une « vérité » documentaire incontestable, n'est pas exempte de débats sur la crédibilité et la légitimité des informations produites par les utilisateurs. Selon le directeur de la section « Art et photographie » à *BAC*, « le problème avec les métadonnées générées par les utilisateurs, c'est de les évaluer pour les valider, cela peut poser certaines difficultés »³⁶⁵. Peut-on mettre sur le même plan des informations accréditées par l'institution patrimoniale et des informations produites par les internautes ? Selon S. Van Hooland :

Le reproche traditionnel exprimé par les adversaires des folksonomies est souvent le manque de contrôle du vocabulaire, ce qui implique bien évidemment des problèmes de synonymie, polysémie ainsi que des niveaux de discours différents. Mais dans la mesure où une institution ne possède pas les moyens de décrire elle-même sa collection, la description par le public peut offrir une alternative valable, même si la qualité des descriptions n'est pas toujours constante (2007 :44)³⁶⁶.

³⁶⁵ Extrait d'entretien avec J.B., directeur du service « Art et photographie » à *Bibliothèque et Archives Canada*.

³⁶⁶ À ce sujet, on pourra consulter aussi S. Van Hooland, « From spectator to annotator: possibilities offered by user-generated metadata for image databases », in *Immaculate Catalogues: Taxonomy*,

La contribution des internautes peut pallier à certaines insuffisances de l'institution patrimoniale, mais il serait inexact de penser que la hiérarchisation entre les savoirs des professionnels et ceux des usagers a été abolie. Certains auteurs continuent à insister sur la nécessité pour les institutions patrimoniales de se positionner comme les garantes d'une vérité documentaire dans un réseau de communication caractérisé par un flot d'information à l'origine incertaine. Ainsi E. Klijn et Y. de Lusenet déclarent-elles :

Avec la publication croissante sur Internet de quantité d'informations non-autorisées et peu fiables, les institutions de la mémoire ont plus que jamais la responsabilité d'incarner des acteurs de confiance, gardiens de matériaux authentiques³⁶⁷ (2004 : 23).

La responsabilité éditoriale des institutions patrimoniales au regard des contenus publiés sur leur site (contenus qu'elles accréditent et légitiment) n'est pas simplement liée à une exigence scientifique, elle peut aussi reposer sur des obligations légales. Un archiviste interviewé à BAC nous a ainsi expliqué que, selon lui, l'un des principaux facteurs ayant longtemps fait obstacle à la reconnaissance de la valeur du savoir des usagers relève de considérations légales, les archives nationales ayant un statut d'organe gouvernemental.

La question de la validité des informations publiées sur le Web est sous-tendue par un enjeu de légitimité éditoriale. Le fait de déplacer l'activité collaborative des usagers sur un site autre que celui de l'institution patrimoniale (via des projets tels que ceux menés sur *Flickr*) contourne dans une certaine mesure cette difficulté. Dans ce cas de figure, l'espace éditorial dans lequel les utilisateurs construisent et partagent des formes de savoir n'est plus strictement celui du site gouvernemental officiel, mais un espace clairement identifié comme relevant du Web social et d'une communauté d'utilisateurs avec ses propres règles d'énonciation et de validation de l'information.

I. Rieusset-Lemarié amène le débat au-delà de cette stratégie de contournement en invitant à « dépasser l'argument d'autorité de l'instance

Metadata and Resource Discovery in the 21st Century, Proceedings of CILIP Conference, University of East Anglia, UK, 13-15 September 2006.

³⁶⁷ Traduction de l'auteur.

d'accréditation » (2001 : 37). Elle plaide pour une « réappropriation collective citoyenne de la compétence critique quant aux procédures d'attestation de la vérité » (*ibid.* : 39). Le développement d'une telle compétence de la part des utilisateurs permettrait ainsi de « décrypter la valeur de vérité d'une information, indépendamment de l'autorité de l'institution qui l'accrédite » (*ibid.* : 37).

Le régime de vérité qui caractérise le Web ne peut toutefois faire abstraction des normes et conventions de la sphère documentaire traditionnelle. Si la numérisation pose « dans de nouveaux termes la question du pouvoir, par le glissement qu'elle autorise, de l'univers du contrôle vers celui de l'émergence des normes et des tendances » (Pédauque, 2006 : 11), les formes anciennes de l'autorité institutionnelle ne sont pas révolues pour autant.

Conclusion

À la lumière des analyses que nous avons menées dans ce chapitre, nous pouvons apporter quelques éléments de réponse à la question de la relation tissée par le Web entre fonds photographiques, publics et institutions patrimoniales. Nous avons pu constater d'importantes différences entre la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada* du point de vue de la relation qu'elles construisent avec leur public en ligne.

Alors que la *Médiathèque* n'a pas mis en place sur son site de dispositifs visant à favoriser l'appropriation de ses ressources, *BAC* a développé plusieurs moyens permettant aux internautes de s'approprier et de partager les photographies en ligne, notamment en exploitant des outils emblématiques du Web 2.0 (marque-page social, flux RSS, création d'un album sur *Flickr*). Par ailleurs, en nous intéressant aux dispositifs de médiation collaboratifs, nous avons constaté que la *Médiathèque* n'a pas investi dans des projets invitant les internautes à participer à la création des contenus en ligne, alors que *BAC* a mis en place plusieurs expérimentations proposant une interactivité de contenu avec ses fonds photographiques (pour des résultats toutefois assez faibles).

En définitive, la *Médiathèque* met en œuvre un partage des rôles classique sur son site Internet : la dynamique de transmission patrimoniale est relativement unidirectionnelle, partant de l'institution en direction des publics, sans dispositif apparent d'interlocution avec les utilisateurs. *BAC* intègre quant à elle au modèle traditionnel des dispositifs de médiation circulaires qui permettent aussi un mouvement de transmission de connaissances des publics vers l'institution.

Dans le cas de la *Médiathèque* comme dans celui de *BAC*, les institutions patrimoniales établissent clairement les limites des usages possibles en informant les utilisateurs sur les restrictions légales à l'utilisation des photographies (*BAC* se montre de ce point de vue plus incitative en signalant aussi les cas où les photographies sont libres de droit). Les conditions de participation des internautes dans les projets de *BAC* restent très encadrées, avec une surveillance et une étape de

validation des contenus produits par les usagers. Dans les cas que nous avons observés, il faut donc nuancer l'idée de « fonction éditoriale partagée » entre institution patrimoniale et utilisateurs, dans la mesure où l'institution conserve un pouvoir de discrétion très fort sur son espace éditorial.

Toutefois, nous avons pu constater que les conditions et les formes d'interaction entre institution, publics et objets patrimoniaux varient en fonction du type d'espace éditorial dans lequel se noue la relation de communication :

- sur le site de l'institution patrimoniale lui-même, l'activité des usagers tend à être très encadrée, dans la mesure où l'institution est directement responsable des informations qui y sont publiées ;
- sur un site tiers accrédité par l'institution patrimoniale et fédérant une communauté d'utilisateurs dans un réseau social (comme *Flickr*), le contrôle de l'activité des usagers est toujours fort, mais les normes éditoriales propres à cet espace de publication tiers favorisent un type de communication plus informelle et l'échange entre utilisateurs sous la forme de discussions (qui demeurent toutefois régulées et animées par l'institution) et de groupes d'intérêt (animés soit par l'institution, soit par des utilisateurs-relais) ;
- enfin, sur un site tiers non accrédité par l'institution patrimoniale (comme le site personnel d'un internaute), l'activité éditoriale des utilisateurs échappe au contrôle de l'institution patrimoniale, et c'est là que l'on peut trouver les cas de réappropriation et de remédiation les plus poussés, parfois jusqu'au délit de contrefaçon.

Somme toute, l'aspect le plus original qui se dégage des formes d'appropriation et de création de contenus par les usagers se situe plutôt du côté des usages non sollicités par le dispositif de médiation, autrement dit les cas de republication et de détournement des photographies sur des sites tiers. La reproductibilité des images numériques et la malléabilité de l'architecture des pages sur le Web permettent en effet aux internautes (à une minorité d'entre eux) d'opérer de nouvelles médiations éditoriales des contenus en dehors de l'espace de publication contrôlé par l'institution patrimoniale, réinscrivant ainsi les objets patrimoniaux dans un nouveau contexte d'interprétation ou dans un nouveau contexte

d'usage. Dans ces espaces éditoriaux créés et animés par les utilisateurs eux-mêmes, la médiation de l'institution s'efface devant la médiation de l'utilisateur.

L'analyse sous l'angle des rôles proposés au public a montré là encore une différence entre le projet de médiation de la *Médiathèque* et celui de *BAC*. Dans le premier, le seul rôle prescrit à l'utilisateur est relativement classique : il s'agit d'une posture de simple interactant avec les contenus, sans sollicitation d'avis ou de contribution. À l'inverse, le site de *BAC* présente une plus grande variété de rôles possibles pour l'utilisateur : être un interlocuteur, un médiateur ou un contributeur qui partage sa mémoire ou ses connaissances.

L'observation a aussi montré que les usagers peuvent investir des rôles qui ne sont pas prévus par le dispositif de médiation. Les différents exemples de détournement des contenus du site de la *Médiathèque* montrent que l'utilisateur n'est « pris » dans un rôle que dans la mesure où il se conforme au programme d'activité circonscrit par le dispositif de médiation. En déplaçant son activité dans d'autres espaces éditoriaux, l'utilisateur peut se définir un rôle différent (celui de médiateur ou d'expert par exemple). Par ailleurs, en prenant l'initiative de contacter par ses propres moyens l'institution (par téléphone ou courriel), l'utilisateur peut s'attribuer lui-même un rôle d'interlocuteur et de contributeur à l'enrichissement de la base de données.

Du point de vue de la collaboration des usagers au processus de transmission patrimoniale, l'aspect le plus innovant et spécifique à la diffusion sur le Web semble être lié aux projets de redocumentarisation des fonds. En exploitant les fonctionnalités offertes par les applications issues du Web 2.0 (contribution directe aux contenus en ligne) et en s'appuyant éventuellement sur des réseaux de sociabilité déjà établis dans des sites tiers (comme *Flickr*), de tels dispositifs de communication permettent de capitaliser les connaissances du public.

Toutefois, dans ce type de projet, il est important de souligner que l'outil ne remplace pas le travail humain, et qu'il faut se méfier de la tendance à déléguer au dispositif technique la responsabilité de gérer les interactions entre objets et visiteurs ainsi que de produire de l'information réutilisable dans un contexte documentaire. En mettant des albums d'images sur *Flickr*, on n'investit donc pas dans un projet qui permettra de gagner du temps dans l'indexation des photographies en bénéficiant

du travail les utilisateurs. Pour faire fonctionner ce type de dispositif, l'institution devra au contraire mobiliser des ressources humaines qui peuvent être importantes en fonction de la taille du projet.

Un tel dispositif de médiation collaborative peut viser différents objectifs, qui impliqueront différentes manières d'en évaluer les résultats. Si l'objectif est la redocumentarisation des fonds, on évaluera la qualité de l'information documentaire produite à partir de l'activité des usagers, du point de vue du bénéfice que l'institution patrimoniale peut en tirer pour enrichir ses ressources.

Mais l'objectif peut aussi être d'offrir au public (les amateurs et les curieux autant que les spécialistes) une expérience à la fois divertissante et instructive, qui leur permette de donner leur avis et d'échanger leur point de vue sur des objets de mémoire avec des professionnels du patrimoine et d'autres internautes ; autrement dit leur offrir un espace d'expression et de réappropriation, sans chercher nécessairement à en tirer une plus-value documentaire. À ce moment-là, on ne mettra pas au centre de l'évaluation la qualité documentaire des contributions, mais les formes d'attachement et d'investissement symbolique construites par les usagers autour des photographies.

Quoi qu'il en soit, s'il représente peut-être l'innovation la plus manifeste en termes de diffusion du patrimoine photographique sur le Web, on constate que ce type de projet n'a pas été investi par la *Médiathèque*, et relativement peu par *BAC*. Au-delà des promesses et des discours enthousiastes sur la dimension révolutionnaire d'Internet, et même si *BAC* met en œuvre une stratégie de médiation plus novatrice que celle de la *Médiathèque*, il apparaît donc que les formes d'interaction entre institutions patrimoniales, publics et fonds photographiques restent relativement classiques sur les sites web de la *Médiathèque* et de *BAC*.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au cours de ce travail, nous avons questionné les formes de médiation, les dispositifs de mise en accès et les modes de circulation des fonds photographiques patrimoniaux sur le Web. La numérisation et la mise en ligne des collections sont devenues un enjeu crucial pour les institutions patrimoniales : non seulement parce que les attentes des usagers dans ce domaine sont fortes, mais aussi parce que les politiques culturelles gouvernementales mettent l'accent sur les médias électroniques et font de la diffusion en ligne un critère d'évaluation de l'activité des structures culturelles.

L'intérêt d'étudier ce secteur en émergence est de repérer comment des tensions profondes et des évolutions majeures du champ patrimonial affleurent et se manifestent à la surface des phénomènes liés au développement d'Internet. Alors qu'on ne peut qu'entrevoir comment ces pratiques émergentes évolueront dans le futur, jeter un regard en arrière peut être une perspective féconde pour comprendre, à la lumière de l'histoire des médias et de l'histoire du champ patrimonial, comment les transformations actuelles prennent racine dans des mouvements plus anciens et s'appuient sur des strates de valorisation patrimoniale antérieures au Web.

La problématique qui nous a servi de fil conducteur visait à comprendre l'évolution de ces pratiques de valorisation patrimoniale, tant du point de vue des processus de patrimonialisation et de remédiation à l'œuvre que du point de vue des figures des publics mobilisées et de l'inscription du patrimoine photographique dans l'espace des pratiques des usagers.

Voilà maintenant près de quinze ans que les institutions patrimoniales ont commencé à expérimenter la diffusion de leurs collections sur le Web. Alors que ce nouveau moyen de communication continue d'apparaître comme un outil de partage d'une mémoire collective et comme un vecteur de construction d'un « monde commun », l'enthousiasme des débuts (tout comme les réactions de rejet face à un

outil qui bouleverse les pratiques habituelles) tendent à faire place à un réalisme soucieux des problèmes de conservation des données numériques et conscient de l'inégal accès des publics à ces ressources.

La posture que nous avons adoptée dans le premier chapitre consistait à récuser l'affirmation d'une révolution radicale des pratiques et à mettre à distance les discours partisans et les jugements de valeur portés sur les supports numériques et sur le Web. Ces choix de départ se sont révélés pertinents en nous mettant sur la piste d'une identification précise des changements et des tendances en cours dans les pratiques de valorisation patrimoniale.

À partir d'une construction théorique de notre objet de recherche sous l'angle des médiations, nous avons dégagé deux axes pour guider le travail d'analyse. L'un nous a fait cheminer par étape en partant des modes de collecte et de documentarisation des fonds pour arriver au stade de leur numérisation, de leur édition sur les sites web et de la mise en place de cadres de circulation des ces objets sur la Toile. L'autre nous a amenée à repérer, de manière transversale à ces différentes étapes, la construction de modalités de représentation, d'interprétation et d'interaction autour desquelles s'organise la relation entre photographies, publics et institutions patrimoniales.

En guise de conclusion, nous allons revenir sur les résultats de l'enquête pour en offrir une lecture synthétique et proposer des interprétations complémentaires. Dans ce bilan, nous soulignerons d'abord que l'évolution des *pratiques* de valorisation patrimoniale n'est pas déterminée par la nouveauté de l'*outil* de valorisation : si le Web introduit de nouvelles conditions d'inscription et de circulation des fonds photographiques patrimoniaux, ainsi que de certaines formes innovantes d'interaction entre institutions, publics et objets, ce nouveau cadre de médiation ne se traduit pas nécessairement pas des stratégies de médiation innovantes de la part des institutions patrimoniales.

Après avoir montré comment les formes valorisation du patrimoine photographique sur le Web s'inscrivent dans la continuité des formes de médiation antérieures, nous mettrons en relief les nouvelles possibilités néanmoins offertes par le Web, possibilités qui sont inégalement exploitées par les institutions

que nous avons étudiées. Nous verrons qu'en somme, ce sont les caractéristiques du *projet*, et non les caractéristiques de l'*outil* de communication qui déterminent le degré d'innovation d'un dispositif de médiation.

Pour terminer, nous reviendrons sur la comparaison des deux cas sur lesquels a porté notre étude (la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* et *Bibliothèque et Archives Canada*) et sur l'intérêt de porter un double regard sur les contextes français et canadiens. À partir de ces remarques, nous tirerons de nouvelles pistes pour poursuivre la réflexion.

Des pratiques de médiation non déterminées par la nouveauté de l'outil

L'une des questions que nous avons posées au début de ce travail visait à déterminer si le Web suscite de nouveaux modes de valorisation des fonds photographiques patrimoniaux. Au terme de l'analyse que nous avons menée, il nous semble important de bien distinguer d'une part le nouveau contexte de pratique et les nouvelles possibilités techniques offertes par le Web, et d'autre part la façon dont les institutions s'en saisissent pour développer ou pas des pratiques de médiation innovantes. Cette remarque rejoint un ensemble de travaux critiques qui, en étudiant d'autres objets, ont pris position contre l'idée que le Web aurait le pouvoir de générer spontanément de nouvelles formes de pratiques sociales, sans pour autant nier les potentialités originales de cet outil.

Par ailleurs, si l'on peut constater que le Web instaure un nouveau cadre de médiation des fonds photographiques, il ne fait pas table rase des anciennes pratiques : c'est par l'assemblage d'anciens et de nouveaux dispositifs de médiation que se construisent les modes de valorisation du patrimoine sur la Toile.

Ainsi en témoignent les formes de continuité que nous avons repérées dans les stratégies et les dispositifs mis en place par la *Médiathèque* et *BAC*. Nous avons souligné d'une part la persistance de formats de médiation traditionnels (l'exposition, la visite guidée) sur les sites web patrimoniaux, et d'autre part nous avons fait ressortir que les représentations du public et la façon de penser

son activité sur le site n'évoluent pas forcément avec le passage à un nouvel outil de communication (surtout dans le cas de la *Médiathèque*).

L'une des principales révolutions du Web (et en particulier du Web 2.0) serait de tisser un mode de relation inédit entre producteurs et récepteurs de l'information. Or nous avons constaté que dans le cas du champ patrimonial, les formes d'interaction qui dépassent le schéma classique émetteur/récepteur (faire participer le public à la constitution de la mémoire patrimoniale, le faire interagir avec les contenus, lui demander de contribuer à leur enrichissement en sollicitant son expérience vécue) ont une origine antérieure au Web.

Nous avons en effet décrit comment la conception du public dans le champ culturel et patrimonial a évolué depuis plusieurs dizaines d'années vers une prise en compte de plus en plus grande des pratiques créatives des publics, de leur participation citoyenne dans les projets de valorisation du patrimoine et de la reconnaissance des formes immatérielles de la mémoire (intégration de la mémoire vivante dans les cadres de la mémoire historique).

S'il introduit certains changements dans la manière de mettre en rapport les fonds patrimoniaux et les publics, le Web n'instaure donc pas de rupture radicale dans la relation de communication qui se joue dans la transmission patrimoniale. L'originalité de ces modes de relation avec les publics est moins la conséquence des nouvelles possibilités techniques propres au Web que l'actualisation, dans un nouveau dispositif de communication, de transformations en cours dans la sphère patrimoniale.

Par ailleurs, plusieurs éléments nous laissent penser que si le Web prolonge ces évolutions, et peut-être même les renforce, ce n'est que de manière limitée. En effet, nous avons vu d'une part que la *Médiathèque* et *BAC* maintiennent sur leur site Internet un cadre de participation des internautes fortement régulé et contrôlé, loin d'un idéal de participation libre. Et d'autre part, nous avons fait référence à des travaux montrant que la contribution du public à la création de contenus en ligne n'est le fait que d'une minorité d'internautes.

Mais la forme la plus marquante de cette continuité entre anciens et nouveaux dispositifs de diffusion du patrimoine réside peut-être dans la manière de penser le

caractère révolutionnaire du Web lui-même. Nous avons fait apparaître que les discours sur l'accès universel à la culture et aux savoirs que permettrait Internet réactualisent en fait, dans un nouveau contexte technique, des utopies et des idéologies de la communication dont on peut retracer l'origine dans les théories cybernétiques et saint-simoniennes, voire au-delà.

Somme toute, il semble que les innovations techniques liées au réseau Internet reflètent davantage les transformations qui s'opèrent dans la sphère patrimoniale qu'elles ne les suscitent. Les auteurs derrière le projet R.T. Pédaque ont fait la même proposition au sujet du numérique documentaire : « c'est parce que les structures sociales bougent que le numérique documentaire trouve un terreau propice à son expansion » (Pédaque, 2006 : 5). Le site web n'est donc qu'un moyen parmi d'autres d'opérer un travail de diffusion, de remédiation et de réinterprétation du patrimoine, mais les capacités techniques du Réseau, l'engouement du public et la volonté politique liée au développement de l'Internet culturel en font un puissant relais des évolutions en cours.

Certaines formes de médiation innovantes...

L'identification de formes de continuité dans les pratiques de diffusion en ligne ne doit pas toutefois éluder le fait que le Web, en présentant « une configuration spécifique de possibilités et de contraintes » (Tremblay, 2008 : § 55), introduit *aussi* de nouvelles conditions et possibilités de mise en valeur du patrimoine photographique.

Un premier élément important qui est ressorti de l'analyse est que le processus de mise en valeur des fonds photographiques sur le Web construit une nouvelle forme de représentation des objets patrimoniaux. Cette représentation ne se constitue pas pour autant ex nihilo. Elle s'appuie sur des médiations documentaires, des formes de valorisation et des pratiques de consultation antérieures (collecte, inventaire, catalogage, organisation d'expositions, commandes de reproduction par des usagers). Dans le processus de mise en valeur des fonds sur le Web, c'est donc une autre strate de médiation (opérée par la sélection et la numérisation des objets, leur organisation

et leur mise en scène dans les pages web, leur description textuelle, leur inscription dans des cadres d'interprétation et d'usage) qui vient s'ajouter aux traces de médiation plus anciennes. Ces processus témoignent d'une dynamique de reconstruction permanente des corpus patrimoniaux en fonction des supports médiatiques utilisés et en fonction du contexte socio-historique à l'intérieur duquel ils prennent sens.

La constitution d'une chaîne de médiations qui transforment l'artefact en objet signifiant est un processus commun à tout dispositif de médiation. Mais nous avons pu détecter dans cette chaîne certaines procédures qui nous semblent spécifiques à la diffusion sur le Web. Il s'agit premièrement de l'inscription des objets (via leur reproduction numérique) dans un régime de vérité complexe, articulant les modes de légitimité de l'objet patrimonial, de la photographie argentique, de l'image numérique et de l'information diffusée sur la Toile.

Deuxièmement, nous avons vu que les fonds numérisés d'une institution patrimoniale entrent en résonance avec un ensemble d'autres ressources publiées sur la Toile. La mise en ligne des fonds patrimoniaux peut être l'occasion de créer des formes d'agrégation des ressources patrimoniales sans précédent (création de portails d'accès thématiques, nationaux ou internationaux). Par ailleurs, la circulation hypertextuelle permet de naviguer entre les ressources internes au site de l'institution patrimoniale et des ressources externes qui apportent des compléments et d'autres points de vue sur les objets. La médiation est donc ouverte sur d'autres espaces d'interprétation que celui de l'institution patrimoniale, et l'internaute peut faire rayonner son parcours à partir du site de l'institution pour construire des circuits de références originaux.

Troisièmement, la diffusion sur le Web peut être l'occasion de mettre en place des projets de participation des internautes à l'enrichissement du cadre de médiation des fonds (collecte de la mémoire vécue liée aux photographies, espace d'expression, redocumentarisation des fonds). Comme nous l'avons expliqué, la participation du public et la capitalisation des mémoires individuelles autour d'un patrimoine commun ne sont pas des traits spécifiques au Web. Mais il nous semble que ce type de projets prend une ampleur particulière sur la Toile, notamment en ce qui concerne la photographie et les initiatives de redocumentarisation des fonds. Les modalités de

contribution des usagers peuvent être relativement simples et directes, ouvertes à un large public potentiel, et ce sont des dispositifs qui s'inscrivent dans la durée. De plus, le Web permet de mettre en contact les institutions patrimoniales et des individus regroupés dans des réseaux sociaux en ligne dans lesquels se pratiquent déjà le partage, le commentaire et l'étiquetage de photographies (nous allons y revenir).

Il convient toutefois de relativiser la portée de ces projets de redocumentarisation du point de vue de l'amélioration des données descriptives des fonds. D'une part parce que le cycle de numérisation et de mise en ligne des fonds peut lui-même être une source d'erreurs dans la construction documentaire des photographies (confusion sur la nature des objets numérisés, erreurs dans le rattachement de fichiers image aux notices descriptives, erreurs dans la saisie des notices et des légendes, etc.). D'autre part parce que ces projets ne peuvent profiter qu'à une portion infime des fonds photographiques très volumineux. Et enfin parce que seule une minorité d'internautes possèdent les compétences, le temps et la motivation pour s'investir dans ce type de projet (qui demande par ailleurs un lourd travail d'animation et de maintenance de la part des institutions patrimoniales). Il s'agit en définitive d'un processus qui « induit de nombreux décalages, tout autant sources de malentendus fâcheux que de fortunes rapides et de perspectives prometteuses » (Pédauque, 2006 : 1).

Dans le cas des projets de redocumentarisation (ou plus largement de projets suscitant une participation des internautes et une appropriation des objets) menés à partir du site *Flickr*, l'intérêt est d'inscrire le processus de médiation dans un réseau social organisé autour d'une activité de partage, de publication et de consultation de photographies et animé par l'activité des internautes eux-mêmes. S'il n'est pas centré sur l'activité de partage d'images, *Facebook* est un autre exemple de site de réseautage social dans lequel la publication, la mise en circulation, l'étiquetage et le commentaire de photographies sont un moyen de nouer des relations sociales. La présence des institutions patrimoniales sur de tels sites semble être une porte d'entrée vers un espace médiatique très fréquenté par le jeune public et/ou les amateurs de photographie. Il s'agit donc d'une nouvelle façon d'entrer en contact avec le public : investir des espaces de pratique médiatique,

d'auto-publication, de socialisation et de divertissement qui font partie du quotidien de certaines catégories d'internautes.

Quatrièmement, les possibilités de republication des photographies numérisées sur des sites personnels d'utilisateurs apparaissent comme des formes originales d'appropriation des objets patrimoniaux par les usagers eux-mêmes. Élaborées dans des espaces éditoriaux complètement extérieurs au site de l'institution patrimoniale, ces formes de remédiation échappent à son contrôle et peuvent soit prolonger le projet de large diffusion des fonds, soit détourner le projet de communication originel pour intégrer les images dans d'autres types d'usages.

On constate qu'aujourd'hui plus que jamais, compte-tenu de la plasticité des contenus sur le Web, les institutions patrimoniales sont partagées entre une nécessité de contrôler l'utilisation de photographies protégées par des droits de propriété et une mission de diffusion large et démocratique du patrimoine collectif qu'elles conservent. De ce point de vue, la piste de la licence *Creative commons* mériterait d'être explorée pour permettre de développer des modes d'appropriation citoyenne du patrimoine numérique et des formes d'attachement symbolique à ces objets, tout en soumettant l'usage commercial à une rétribution financière qui participerait à l'équilibre économique du secteur patrimonial.

Ces quatre procédures de médiation que nous avons identifiées comme spécifiques au Web offrent de nouvelles possibilités de faire circuler et d'enrichir les formes d'interprétation du patrimoine photographique. Nous avons constaté que le médium photographique possède des atouts favorables à la diffusion, au partage et à l'appropriation sur la Toile. En tant qu'artefact visuel, élément populaire de la culture médiatique contemporaine et objet d'investissement affectif autant que mémoriel, la photographie se prête bien à la réappropriation et à la republication dans un environnement numérique. À la fois support de mémoire collective, de mémoire personnelle et de socialisation, la photographie s'inscrit dans un creuset de pratiques médiatiques et de formes d'attachement, à la frontière de l'individuel (voire de l'intime) et du collectif.

...inégalement exploitées

Si l'analyse a fait apparaître certaines formes de médiation innovantes propres au Web, elle a également montré que ces nouvelles possibilités sont inégalement exploitées par la *Médiathèque* et par *BAC*. Reprenons les quatre traits que nous venons d'identifier et voyons comment ils s'incarnent (ou pas) dans les stratégies de ces deux structures.

Nous avons vu que les deux institutions sont engagées dans d'importants projets de collaboration visant à mutualiser l'accès à leurs ressources avec celles d'autres établissements patrimoniaux. Dans le cas de la *Médiathèque*, cette mise en réseau des fonds numérisés s'inscrit à la fois dans une stratégie nationale (base *Mémoire*, portail *Patrimoine numérique*) et européenne (projet *Michael*). En ce qui concerne *BAC*, son site Internet fédère lui-même les ressources en ligne de plusieurs institutions patrimoniales (*Bibliothèque nationale*, *Archives nationales*, *Centre canadien de généalogie*, etc.) et elle s'est pas ailleurs engagée dans d'autres projets ponctuels (portails *Images Canada* et *Archives Normandie 1930-1945*).

Par contre, alors que *BAC* propose plusieurs types de parcours de circulation rhizomique sur son site et des liens vers des ressources externes, le site de la *Médiathèque* construit des parcours de navigation plus linéaires et, malgré les renvois entre les différentes bases du ministère, davantage clos à l'intérieur de l'espace de médiation institutionnelle.

La différence est encore plus sensible dans le cas des dispositifs de participation et d'appropriation des fonds ainsi que des figures et rôles du public mobilisés sur les deux sites. Bien qu'elle ait créé des dispositifs de guidage pour le grand public (aide à l'interrogation de la base de données, visite guidées), la *Médiathèque* conserve une figure de l'*usager modèle* très ancrée dans la sphère des spécialistes, et ne propose quasiment pas de programmes d'activité ludiques ou pédagogiques. L'occasion de mettre en place de nouvelles possibilités d'appropriation et de participation n'a pas été réellement saisie, et le partage des rôles entre l'institution (producteur de savoir et diffuseur de la mémoire patrimoniale) et les publics (simples interactants avec les contenus) reste somme toute assez classique et unidirectionnel.

Le site de *BAC* tire davantage parti des innovations que nous avons décrites. Il s'agit toutefois d'expérimentations ponctuelles et non d'une stratégie forte et globale (comme c'est le cas au *Musée McCord* par exemple). Nous avons vu que *BAC* a mis en place plusieurs dispositifs d'appropriation des ressources publiées sur son site (service de commande de reproductions photographiques en ligne, marque-page social du site, possibilité d'exporter les résultats de recherche dans la base de données, collaboration avec *Flickr*) et quelques projets appelant la participation des internautes pour créer des contenus autour de ses fonds (publication de commentaires sur les photographies). Les figures du public (non spécialistes, citoyens, groupes sociaux et culturels) et les rôles qui leur sont assignés (interactant, interlocuteur, médiateur, témoin, expert) y sont plus variés, mais nous n'avons observé que peu de programmes d'activité éducatifs et pas de programmes d'activité ludiques sur le site de *BAC*.

On constate donc que la *Médiathèque* et (surtout) *BAC* emploient certaines des formes de médiation innovantes que nous avons identifiées, mais dans une proportion limitée.

En établissant un partage des rôles entre institution et publics plus ouvert, *BAC* incarne certains traits d'une attitude qu'on qualifie parfois de « post-moderne ». Il s'agit d'une posture moins tournée sur l'institution elle-même, ses collections et ses savoirs, et plus ouverte sur l'espace social, la communauté et les publics, envisagés comme des producteurs du sens. Dans cette perspective, les dispositifs de médiation témoignent d'une nouvelle relation au public, décrite en ces termes par R. Montpetit (il parle alors du cas des musées) :

Voilà que le musée se fait moins dogmatique, qu'il offre non pas *une* signification, mais des occasions d'appropriation plurielle. Il se tourne vers l'extérieur, écoutant plus volontiers les préoccupations de la collectivité et dialoguant avec les groupes qui les formulent. Le musée devient une voix parmi les autres, se proposant de représenter des « points de vue » divers, formulés hors de lui. Il reconnaît ainsi que les visiteurs participent à la production de sens qui opère au contact de ses collections. Moins qu'une « direction » ou des « idéaux », le *musée postmoderne* présente des cas, des histoires, des récits de passions individuelles, que chacun peut s'approprier à sa façon, selon ses valeurs personnelles (Montpetit *in* Schiele, 2002 : 94).

L'innovation du point de vue du projet de médiation

En définitive, il ressort de l'analyse qu'au-delà de la nouveauté de l'outil, c'est le projet, la stratégie, la vision, qui définit le caractère novateur ou pas d'un dispositif de médiation. Si la démarche ne cherche pas explicitement à exploiter les innovations offertes par l'outil de communication, il est fort probable que l'on reproduise les mêmes modes de valorisation sur un nouveau support, sans que le type d'interaction noué entre l'institution, les objets patrimoniaux et les publics en soit profondément modifié. La mise en ligne des fonds sur la Toile offre donc une *opportunité* de construire différemment cette mise en relation au travers d'outils de médiation innovants, mais elle n'est qu'un outil au service du *projet* de médiation culturelle.

À l'issue de notre enquête, nous pouvons dégager un ensemble de variables qui influencent le type de stratégie de médiation en ligne développée autour des fonds photographiques patrimoniaux. Ces stratégies varient en fonction :

- d'une *conception du patrimoine*, qui dans le cas de la France se définit comme un héritage séculaire et relativement unifié autour de traits identitaires communs, tandis qu'au Canada il est davantage envisagé sous un angle multiculturel et ethnographique ;
- d'une *conception du médium photographique*, qui peut mettre davantage l'accent sur la valeur documentaire des photographies (perspective archivistique) ou sur leur valeur esthétique (perspective artistique), et qui conditionne par ailleurs une manière de représenter les caractéristiques matérielles de l'objet original sur support numérique (en particulier le choix entre le négatif ou un tirage pour réaliser la copie) ;
- d'une *conception du public*, qui oscille entre deux extrémités (les spécialistes et les néophytes) et qui se traduit par un éventail de rôles proposés aux internautes ;
- d'une *conception de l'outil de communication*, plus ou moins ancrée dans une vision déterministe (comme la tendance à considérer que la mise en ligne des fonds se traduit spontanément par un accès plus large et une extension des publics) ou consciente des limites de la technique ;

- d'une *conception de la médiation*, soit relativement linéaire et close sur elle-même soit plutôt circulaire et participative, et qui d'autre part peut être centrée sur l'institution et les bénéfices qu'elle tire de la diffusion en ligne de ses fonds, ou plutôt tournée vers le service rendu au public et ses formes d'attachement aux objets patrimoniaux.

Actualisées dans et par les dispositifs de médiation (Schiele, 2002), ces différentes conceptions déterminent les formes de la mise en valeur des fonds photographiques sur la Toile. Nous avons décrit ce modèle en l'appliquant au Web et aux fonds photographiques, mais il peut être étendu plus largement à d'autres contextes et pratiques de médiation patrimoniale.

Retour sur la mise en perspective des deux cas d'étude

Le travail que nous avons réalisé repose sur la mise en perspective de deux cas d'étude reflétant des contextes de pratiques différents. Revenons sur cet aspect de la méthode pour en faire le bilan.

A posteriori, ce choix apparaît pertinent pour deux raisons. Premièrement, le fait d'observer deux cadres nationaux distincts nous a permis d'identifier des contrastes dans la conception du patrimoine mobilisée à la *Médiathèque* et à *BAC*. En particulier, nous avons pu constater que du côté canadien, la conception multiculturelle de l'identité et du patrimoine favorise la présence de points de vue multiples reflétant la diversité des communautés sociales et culturelles. La thématique identitaire y est globalement plus forte que du côté français, et pour pousser l'investigation plus loin, nous pourrions mettre cette observation en regard avec d'autres situations où le patrimoine est pensé comme un levier de développement d'un sentiment commun dans un contexte multiculturel.

Dans notre enquête préparatoire, nous nous sommes intéressée à un projet d'exposition virtuelle intitulé « Constructing Europe »³⁶⁸, portant sur la révolution

³⁶⁸ Visant à « exprimer les aspects du patrimoine culturel partagés par les différents peuples européens », cette exposition virtuelle de photographies mise en ligne en 2002 est issue des travaux

industrielle et l'urbanisation des territoires dans plusieurs pays européens. Dans le mouvement de parcours de ce site, les photographies de différentes collections nationales entrent en résonnance pour créer un système de répétitions formelles (ponts, réseaux ferrés, ports, automobiles, etc.). En illustrant par le patrimoine photographique les points communs de la modernisation dans différents pays européens, cette exposition virtuelle tend à construire un sentiment de partage d'une histoire collective. À la différence qu'ici, la démarche ne vise pas à constituer une mosaïque d'interprétations différentes, mais plutôt à intégrer les différents patrimoines nationaux dans une trame narrative commune.

Deuxièmement, la mise en perspective des cadres français et canadiens a fait ressortir la manière dont les projets de valorisation en ligne sont nettement influencés par les politiques publiques et les programmes de financement nationaux. Nous avons observé comment, dans le cas français, les subventions publiques fixaient des objectifs de numérisation quantitatifs, avec pour conséquence à la *Médiathèque* la mise en place de stratégies de numérisation de masse et la mise en ligne des images sous forme d'une base de données à consulter. À *BAC*, le cadre de financement a plutôt mené à une numérisation thématique des fonds et à la mise en ligne des images sous forme d'expositions virtuelles, avec une attention plus grande portée aux parcours d'interprétation des images.

Mais nous avons aussi repéré des constantes entre ces deux situations nationales, notamment le fait que les discours des pouvoirs publics tant français que canadiens sont fortement nourris par l'idéologie de la « société de l'information » et de la « société de la connaissance », façonnant ainsi un contexte idéologique à l'intérieur duquel les institutions patrimoniales sont pensées comme les dépositaires de richesses culturelles à exploiter sur la Toile. Dans les deux cas également, la mise en accès est envisagée sous l'angle d'un service public gratuit, et cette activité tend à être évaluée en termes quantitatifs. Le nombre d'objets numérisés et mis en ligne est devenu un important indicateur de mesure de l'activité des institutions patrimoniales.

d'un projet de coopération européen baptisé SEPIA (Safeguarding european photographic images for access), créé à l'initiative de l'Académie royale des arts et des sciences néerlandaise.

L'intérêt de cette mise en regard de la *Médiathèque* et de *BAC* aura donc été de montrer des variations et des constantes entre les contextes français et canadiens et leurs conséquences sur les stratégies de médiation proposées en ligne. On ne peut toutefois tirer des conclusions générales à partir d'un échantillon aussi restreint. Une enquête portant sur un plus grand nombre d'institutions avec un cadre de comparaison systématisé permettrait de confirmer ou d'infirmer ces premières conclusions.

Nouvelles pistes de réflexion

Avec le recul, nous sommes amenée à envisager un autre type de comparaison qui pourrait apporter un éclairage intéressant sur notre objet. À la lumière des analyses que nous avons menées, il s'avère nécessaire de nuancer l'idée que la valorisation du patrimoine photographique sur le Web se caractérise par une hybridation des pratiques des archives, des bibliothèques et des musées. On trouve dans chacun de ces champs d'importantes collections photographiques, mais les modes de valorisation qui y sont mis en œuvre semblent conserver des traits distinctifs.

Il y aurait lieu d'approfondir l'enquête à partir des observations que nous avons faites en nous demandant si le Web fonctionne comme un creuset dans lequel se mélangent les pratiques de différentes sphères patrimoniales (archives, bibliothèque, musées). Il s'agirait alors de chercher à repérer des formes d'hybridation dans les dispositifs de médiation proposés (des expositions virtuelles sur des sites d'archives, des bases de données sur des sites de musées) ou au contraire une forte segmentation des pratiques en fonction des catégories d'institutions observées. Il conviendrait en particulier d'interroger les différentes conceptions du médium photographique (davantage documentaire du côté des archives et davantage artistique du côté des musées ?) ainsi que les différentes conceptions des publics et de la médiation mobilisées (faisant apparaître une figure de l'internaute « spécialiste » dans le cas des archives et « grand public » dans le cas des musées ?).

Ces premières hypothèses mériteraient d'être affinées et approfondies, mais elles constituent un point de départ pour se demander si le site web est un dispositif de médiation qui tend à brouiller les frontières entre institutions patrimoniales ou si, au contraire, les manières d'exploiter ce nouvel outil restent fortement ancrées dans des traditions et des modes de faire propres à chaque catégorie d'établissement.

Par ailleurs, une autre piste de recherche à explorer se situe du côté des nouveaux processus patrimonialisation qui commencent à se développer dans le champ de la photographie. L'UNESCO a déjà adopté depuis plusieurs années une *Charte sur la conservation du patrimoine numérique* (2003) et en 2008 s'est ouvert à Paris un *Musée de l'informatique* exposant sous un angle historique et patrimonial des ordinateurs datant des années 1980, déjà qualifiés d'« antiquités ». Alors qu'une masse considérable de photographies est aujourd'hui produite sous forme de fichiers numériques, on peut se demander comment l'horizon de ce nouveau processus de patrimonialisation va affecter le champ de la photographie. Quelle forme va prendre la patrimonialisation d'objets dont l'inscription matérielle se caractérise par la virtualité, la dissociation de l'image et du support d'inscription ainsi que le rythme de dégradation élevé ?

Alors qu'on s'efforce aujourd'hui de numériser des collections de photographies produites sur support verre, papier ou celluloïd, sera-t-on amenés à l'avenir, dans un mouvement de retour vers des formats photographiques traditionnels (tirage papier notamment), à transférer des photographies produites sur support numérique vers des supports plus durables pour pouvoir les conserver ? Selon le mot de R.T. Pédaque, il serait présomptueux à ce stade de « faire la part entre l'écume et les courants profonds » (2006 : 11), mais la question mérite d'être posée.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies, ouvrages et articles scientifiques

- AKRICH, Madeleine, « Les formes de la médiation technique », *Réseaux*, 60, 1993, pp. 87-98.
- ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard, *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1992, 257 p.
- ALVESSON, Mats et SKÖLDBERG, Kaj, *Reflexive methodology: new vistas for qualitative research*, London, SAGE Publications, 2000, viii + 319 p.
- AMOUGOU, Emmanuel, *La question patrimoniale. De la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes*, Paris, L'Harmattan, 2004, 282 p.
- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, 212 p.
- ANDRIEUX, Jean-Yves (dir.), *Patrimoine & société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes 2, 1998, vii + 319 p.
- APPADURAI, Arjun, *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge (G-B), Cambridge University Press, 1986, 329 p.
- ARCLAND, Charles et BUXTON, William, *Harold Innis in the new century: reflections and refractions*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1999, xiv + 435 p.
- AUDRERIE, Dominique, *Questions sur le patrimoine*, Bordeaux, Éditions Confluences, 2003, 119 p.
- _____, *La notion et la protection du patrimoine*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 127 p.
- BABELON, Jean-Pierre et CHASTEL, André, *La notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 2008 [1994], 141 p.
- BABOU, Igor et LE MAREC, Joëlle, « De l'étude des usages à une théorie des « composites » : objets, relations et normes en bibliothèque », in SOUCHIER, Emmanuel et al., *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI - Centre Pompidou, 2003, pp. 233-299.
- BARBOZA, Pierre, « L'utopie photographique », in DARRAS, Bernard et THONON, Marie (dirs), « Médias. 1900-2000 », *Médiation et information (MEI)*, 12-13, 2001, pp. 63-74.

- BARBOZA, Pierre et WEISSBERG, Jean-Louis, *L'image actée. Scénarisations numériques, parcours du séminaire L'action sur l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, 276 p.
- BARDINI, Thierry, « Retour sur une (d)ébauche : une problématique communicationnelle du changement technique », *Tic&société [en ligne]*, 1, 1, 2007. En ligne : <<http://revues.mshparisnord.org/ticsociete/index.php?id=245>>, consulté le 7 octobre 2008.
- BARDINI, Thierry et PROULX, Serge, « Entre publics et usagers : la construction sociale d'un nouveau sujet communicant », *Médiations sociales, systèmes d'information et réseaux de communication*, Metz, SFSIC, 1998, pp. 267-274.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Gallimard, 1981, 235 p.
- BAZIN, Patrick, « La mémoire reconfigurée », *Cahiers de médiologie*, 11, 2001, pp. 177-183.
- BEAUD, Paul, *La société de connivence : média, médiations et classes sociales*, Paris, Aubier, 1984, 382 p.
- BÉGHAIN, Patrice, *Le Patrimoine : culture et lien social*, Paris, Presses de Sciences-Po, 1998, 115 p.
- BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette, *Images en texte, images du texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses du Septentrion, 2006, 313 p.
- BÉGUIN, Annette, CHAUDIRON, Stéphane, et DELAMOTTE, Éric (dirs.), « Entre information et communication, les nouveaux espaces du document », *Études de communication*, 30, 2007, pp. 7-12.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, 346 p.
- BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000 [1931], pp. 295-321.
- _____, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1939], pp. 269-316.
- BLANCHET, Alain et GOTMAN, Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Armand Colin, 2007, 126 p.
- BOLTER, J. David et GRUSIN, Richard, *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, xi + 295 p.
- BOUGNOUX, Daniel et GAILLARD, Françoise (dirs.), « Communiquer/transmettre », *Cahiers de médiologie*, 11, 2001.
- BOUQUILLION, Philippe, « La culture face à l'Internet : un enjeu culturel et d'action publique », En ligne : <http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2002>

- /Bouquillion/ Bouquillon.pdf>. Mis en ligne le 17 mars 2003, consulté le 1^{er} mai 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 475 p.
- BOURDIEU, Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, 360 p.
- BRETON, Philippe, *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?*, Paris, La Découverte, 2000, 125 p.
- CAILLET, Élisabeth, et LEHALLE, Evelyne, *À l'approche du musée : la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, 306 p.
- CAREY, James W., *Communication as culture. Essays on media and society*, Boston, Unwin Hyman, 1989, xiii + 241 p.
- , « Harold Adams Innis and Marshall McLuhan », in Rosenthal, Raymond (dir.), *McLuhan: Pro & con*, New York, Funk & Wagnalls, 1968, pp. 270-308.
- CARTIER-BRESSON, Anne (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Marval, Paris, 2008, 495 p.
- CASEMAJOR LOUSTAU, Nathalie, « Patrimoine photographique et imaginaires de la transmission numérique », *Médium*, 13, 2007, pp. 67-79.
- , « Des collections à l'image des entreprises : étude des collections photographiques de Lhoist, Neuflyze Vie/ABN AMRO et la Fnac », Mémoire de DEA en communication, Université Lille 3, 2005, 131 p.
- , « De l'analogique au numérique : usages et représentations de la technique chez les artistes photographes », Mémoire de maîtrise, Université Lille 3, Département Art et culture, 2004, 80 p.
- CASEMAJOR LOUSTAU, Nathalie et GELLEREAU, Michèle, « Les visites en ligne du patrimoine photographique : quelle évolution des dispositifs de médiation ? », *Documentation et bibliothèques*, 55, 4, 2009 (à paraître en décembre 2009).
- , « Dispositifs de transmission et valorisation du patrimoine : l'exemple de la photographie comme médiation et objet de médiation », *Actes du colloque franco-tunisien « Interagir et transmettre, informer et communiquer : quelles valeurs, quelle valorisation ? »*, SFSIC, 2008, pp. 3-11.
- CASEMAJOR LOUSTAU, Nathalie, HUËT, Romain, MACHART, Jean-Pierre, et al. (dirs.), « Parcours de recherche en SIC : littérature scientifique, méthodes et terrain », *Études de communication*, 32, Juin 2009.
- CASEMAJOR LOUSTAU, Nathalie, HUËT, Romain et MONTANOLA, Sandy, « Construire une posture communicationnelle en situation de thèse : retour sur une expérience collective de doctorants », in LAVILLE, Camille,

- LEVENEUR, Laurence et ROUGER, Aude (dirs.), *Construire son parcours de thèse. Manuel réflexif et pratique*, L'Harmattan, 2008, pp. 147-156.
- CASTELLS, Manuel, *L'ère de l'information*, Paris, Fayard, 1998-1999, (3 vol.) 1701 p.
- CAUNE, Jean, *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Saint-Martin d'Hères, Presses universitaires de Grenoble, 2006, 205 p.
- _____, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999, 294 p.
- _____, *La culture en action de Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992, 368 p.
- CERTEAU (DE), Michel, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980], 349 p.
- CHARLAND, Maurice, « Technological nationalism », *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 10, 1, 1986, pp. 196-220.
- CHARTRON, Ghislaine et BROUDOUX, Evelyne (dirs.), *Document numérique et société*, Paris, ADBS Éditions, 2006, 342 p.
- CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, 272 p.
- COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris, Armand Colin, 2005, 127 p.
- DAVALLON, Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier - Hermès Science, 2006, 222 p.
- _____, « La médiation : la communication en procès ? », *Médiation et information (MEI)*, 19, 2004a, pp. 37-59.
- _____, « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche. », *Hermès*, 38, 2004b, pp. 30-37.
- _____, « Comment se fabrique le patrimoine ? », *Sciences Humaines*, Hors série n°36, 2002, pp. 74-77.
- _____, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, 378 p.
- _____, *L'Image médiatisée : De l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique*, doctorat d'État ès Lettres et Sciences humaines, École des Hautes Études en Sciences sociales, 1991, 718 p.
- DAVALLON, Jean, GOTTESDIENER, Hana et LE MAREC, Joëlle (dirs.), *Premiers usages des cédéroms de musées : pratiques et représentations d'un produit innovant*, Dijon, OCIM, 2000, 146 p.

- DAVALLON, Jean, NOËL-CADET, Nathalie et BROCHU, Danielle, « L'usage dans le texte : les « traces d'usage » du site Gallica », in SOUCHIER, Emmanuël et al., *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques dans les médias informatisés*, Paris, BPI - Centre Pompidou, 2003, pp. 45-90.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 412 p.
- DESPRÉS-LONNET, Marie, *Contribution à la conception d'interfaces de consultation de bases de données iconographiques*, Villeneuve d'Ascq, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, 2000, 430 p.
- DESSAUX, Christophe et ZILLHARDT, Sonia (dirs.), « Numérisation du patrimoine culturel », *Culture et Recherche*, 118-119, automne-hiver 2008-2009.
- DONNAT, Olivier, « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, 170, 1991, pp. 65-82.
- DOUPLITZKY, Karine, « Internet : une nouvelle écologie du savoir », *Les cahiers de médiologie*, 11, 2001, pp. 125-132.
- DUFRÊNE, Bernadette, « Intérêts d'une approche socio-historique des questions de médiation culturelle », *Approches des questions culturelles en Sciences de l'information et de la communication*, Villeneuve d'Ascq, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle Lille 3, 2007, pp. 237-244.
- DUFRESNE, Aude, SENTENI, Alain et RICHARDS, Griff, « La contextualisation des banques de ressources - barrières et clés », *Canadian Journal of Learning Technology*, 28, 3, 2002, pp. 27-42.
- DURAND, Régis, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, Éditions La Différence, 1995, 202 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 [1979], 315 p.
- EDWARDS, Elisabeth et HART, Janice (dirs.), *Photographs, Objects, Histories*, New York/Oxon, Routledge, 2004, 222 p.
- FICHEZ, Élisabeth, « Industrialisation contre médiation », dans MOEGLIN, Pierre (dir.), *L'industrialisation de la formation : état de la question*, Paris, CNDP, 1998, pp. 133-151.
- _____, « Médias, médiations et formation », *Spirales*, 17, 1996, pp. 127-137.
- FLICHY, Patrice, *L'imaginaire d'Internet*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, 272 p.
- FORNÄS, Johan, « The crucial in between. The centrality of mediation in cultural studies », *European Journal of Cultural Studies* 3, 1, 2000, pp. 46-81.

- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits (1954-88)*, Paris, Gallimard, 1994, (4 vol.) 1700 p.
- _____, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1980 [1969], 275 p.
- _____, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 220 p.
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, 775 p.
- GARNHAM, Nicholas, « Information society theory as ideology: a critique », *Studies in Communication Sciences*, 1, 2001, pp. 129-166.
- GELLEREAU, Michèle, « Témoigner, mises en scène, mises en textes. Présentation du dossier », *Communication et langages*, 149, 2006, pp. 45-48.
- _____, *Les mises en scène de la visite guidée : communication et médiation*, Paris, L'Harmattan, 2005, 279 p.
- _____, « Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et constructions d'images », *Médiation et information (MEI)*, 19, 2004, pp. 163-175.
- GELLEREAU, Michèle et DUFRÊNE, Bernadette, « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques », *Hermès*, 38, 2004, pp. 199-206.
- _____, « La médiation culturelle : métaphore ou concept ? Propositions de repères », *Actes du XII^e congrès Sfsic, Émergences et continuité dans les recherches en communication*, Paris, 2001, pp. 233-240.
- GEORGE, Éric, « En finir avec la « société de l'information » ? », *Tic&société [en ligne]*, 2, 2, 2008. En ligne : <<http://revues.mshparisnord.org/ticsociete/index.php?id=497>>, consulté le 26 février 2009.
- _____, *L'utilisation de l'Internet comme mode de participation à l'espace public dans le cadre de l'AMI et au sein d'ATTAC*, Thèse de doctorat en communication, École Normale Supérieure de Lyon et Université du Québec à Montréal, 2001, xvi + 365 p.
- GEORGE, Éric et GRANJON, Fabien (dirs.), *Critiques de la société de l'information*, Paris, L'Harmattan, 2008, 264 p.
- GLEVAREC, Hervé et SAEZ, Guy, *Le patrimoine saisi par les associations*, Paris, La documentation française, 2002, 412 p.
- GOLDSTEIN, Bernadette et PEROT, Jacques, « Entretiens : Multimédia et Musées », *Médiation et information (MEI)*, 11, 2000, pp. 59-69.
- GOODY, Jack, *La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*, Paris, A. Colin, 1986, 197 p.
- _____, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 [1977], 274 p.

- GRAWITZ, Madeleine, *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 1996, xiii + 920 p.
- GREFFE, Xavier, *La valorisation économique du patrimoine*, Paris, La Documentation française, 2003, 283 p.
- GUNTHER, André, « « Sans retouche ». Histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques*, 22, 2008, pp. 56-77.
- GUNTHER, André et POIVERT, Michel (dirs.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod Éditions, 2007.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988, 324 p.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950], 295 p.
- _____, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925], viii + 367 p.
- HALL, Stuart, *Representation: cultural representations and signifying practices*, Londres, Sage Publications et The Open University, 1997, viii + 400 p.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 257 p.
- HEILBRUN, Françoise, « Liens transatlantiques, circulation institutionnelle », *Études photographiques*, 21, décembre 2007, pp. 145-158.
- HEINICH, Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin. Note sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 1983, pp. 107-109.
- HENNION, Antoine, « « Médiations & médiateurs » (entretiens avec Marie Thonon) », *Médiation et information (MEI)*, 19, 2004, pp. 30-34.
- _____, « De l'étude des médias à l'analyse de la médiation : esquisse d'une problématique », *Médiaspouvoirs*, 20, 1990, pp. 39-52.
- HENNION, Antoine et LATOUR, Bruno, « L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Cahiers de médiologie*, 1, 1996, pp. 235-241.
- INNIS, Harold Adams, *The bias of communication*, Toronto, University of Toronto Press, 1991 [1951], xxviii + 226 p.
- JACQUESSON, Alain et RIVIER, Alexis, *Bibliothèques et documents numériques : concepts, composants, techniques et enjeux*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2005, 573 p.
- JEANNENEY, Jean-Noël, *Quand Google défie l'Europe. Plaidoyer pour un sursaut*, Paris, Mille et une nuits, 2006, 150 p.

- JEANNERET, Yves, « La médiologie de Régis Debray », *Communication et langages*, 104, 1995, pp. 4-19.
- , *Penser la trivialité. Volume 1. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Science/ Lavoisier, 2008, 266 p.
- , « Une monographie polyphonique. Le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui », *Études de communication*, 27, 2004, pp. 57-74.
- , *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 200 p.
- JEANNERET, Yves et SOUCHIER, Emmanuël, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication et langages*, 145, septembre 2005, pp. 3-15.
- , « Pour une poétique de l'écrit d'écran », *Xoana*, 6-7, 1999, pp. 97-107.
- JONES-GARMIL, Catherine (dir.), *The wired museum. Emerging Technology and Changing Paradigms*, Washington, American association of museums, 1997, 278 p.
- JOUËT, Josiane, « Pratiques de communication et figures de la médiation », *Réseaux*, 60, 1993, pp. 101-120.
- , « Usages et pratiques des nouveaux outils de communication », *Dictionnaire critique de la communication*, 1, PUF, 1993, pp. 371-376.
- JULIA, Jean-Thierry, « Interactivité, modes d'emploi. Réflexions préliminaires à la notion de document interactif », *Documentaliste. Sciences de l'information*, 40, 3, 2003, pp. 204-212.
- KEENE, Suzanne, *Digital collections: museums and the information age*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1998, viii + 141 p.
- LACROIX, Jean-Guy, LEFEBVRE, Alain, MIÈGE, Bernard, MOEGLIN, Pierre et TREMBLAY, Gaëtan, « Industries culturelles et informatisation sociale. Nouvelles perspectives de recherche », *Sciences de la Société*, 40, Presses universitaires du Mirail, 1997, pp. 3-9.
- LAMBERT, Emmanuelle, *Musées, multimédias et dispositifs d'interaction à l'œuvre. La médiation en actes*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université Le Mirail - Toulouse 2, 2006, (2 vol.) 492 p.
- LAVOIE, Vincent, *Images premières. Mutations d'un icône nationale*, Paris, Centre culturel canadien, 2004, 88 p.
- LE MAREC, Joëlle, « Le public : définitions et représentations », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 46, 2, 2001, pp. 50-55.
- LEMAGNY, Jean-Claude, « Qu'est-ce qu'un original ? », *Photographies*, 2, 1983, pp. 24-27.

- LEMAGNY, Jean-Claude et ROUILLE, André (dirs.), *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1998 [1986], 296 p.
- LEYRIS, Jean-Charles, « Mémoire d'un patrimoine », *Bulletin des bibliothèques de France*, 3, 1997, pp. 21-24.
- LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country*, Cambridge (G-B), Cambridge University Press, 1985, xxvii + 489 p.
- MACCANNELL, Dean, *The Tourist. A new theory of the leisure class*, Berkeley, University of California Press, 1999 [1976], 231 p.
- MAHOUDEAU, Julien, *Hypermédia et patrimoine archéologique. La médiation numérique du patrimoine culturel comme processus socio-technologique complexe*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Le Mirail - Toulouse 2, 2004, 539 p.
- MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, 251 p.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 [1950], 482 p.
- MCKENZIE, Donald Francis, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Cercle de la librairie, 1991, 119 p.
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxie Gutenberg face à l'ère électronique : les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1972 [1962], 344 p.
- _____, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, Tours/Paris, Éditions Mame/Éditions du Seuil, 1968 [1964], 390 p.
- MELOT, Michel et VERDIER, Hélène (dirs.), *Principes, méthode et conduite de l'Inventaire Général*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2001, xi + 194 p.
- MERZEAU, Louise, « Du monument au document », *Les Cahiers de médiologie*, 7, 1999, pp. 47-57.
- _____, « Mémoire », *Médium*, 9, 2006. En ligne : <<http://www.lcp.cnrs.fr/pdf/merz-06a.pdf>>, consulté le 5 août 2009.
- _____, « Photographie numérique : pour un espace public de la mémoire », in COUANET, Catherine, SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (dirs.), *Politiques de la photographie du corps*, Paris, Klincksieck, 2007. En ligne : <<http://www.merzeau.net/>>, consulté le 4 septembre 2009.
- _____, « Pour une pensée de la trace, ou comment renouer technique et politique », *Les Cahiers de la SFSIC*, 2, 2008. En ligne : <http://www.merzeau.net/txt/memoire/penser-de-la-trace.html>, consulté le 4 septembre 2009.
- _____, « Techniques d'adoption », *Les Cahiers de médiologie*, 11, 2001, pp. 185-191.

- MERZEAU, Louise et WEBER, Thomas (dirs.), *Mémoire et médias*, Paris, Avinus, 2001, 124 p.
- MIÈGE, Bernard, *La société conquise par la communication. Tome 2. La communication entre l'industrie et l'espace public*, PUG, 1997, 216 p.
- _____, *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000, 120 p.
- MIGUELEZ, Roberto, *La comparaison interculturelle. Logique et méthodologie d'un usage empiriste de la comparaison*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, 289 p.
- MILLERAND, Florence, « Usages des NTIC : les approches de la diffusion, de l'innovation et de l'appropriation (1^{ère} partie) », *COMMposite* 98, 1, 1998.
En ligne : <<http://www.er.uqam.ca/nobel/r26641/pdf/Millerand99Usages2.pdf>>, consulté le 3 avril 2009.
- MONDENARD (DE), Anne, « La Mission héliographique : mythe et histoire », *Études photographiques*, 2, 1997, pp. 60-82.
- MONTIER, Jean-Pierre, « Patrimoine et photographie », in ANDRIEUX, Jean-Yves (dir.) *Patrimoine et société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, pp. 103-112.
- MONTPETIT, Raymond, « De l'exposition d'objet à l'exposition expérience : la muséographie multimédia », in *Actes du 62^e Congrès de l'ACFAS. Les muséographies multimédias : métamorphoses du musée*, Québec, Musée de la Civilisation, Service de la recherche et de l'évaluation, 1995, pp. 7-14.
- MOUREAU, Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, 22, 2008, pp. 78-99.
- MUCCHIELLI, Alex (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2004, vii + 303 p.
- MUSSO, Pierre, « Le cyberspace, figure de l'utopie technologique réticulaire », *Sociologie et sociétés*, 32, 2, 2000, pp. 31-56.
- NÉGRIER, Emmanuel et VALARIÉ, Pierre, « Le patrimoine en ligne. La mémoire comme objet industriel », *Sciences de la Société*, 40, 1997, pp. 157-175.
- NOPPEN, Luc, « Le patrimoine : du nationalisme à la banalisation », in BAILLARGEON, Jean-Paul (dir.), *Les pratiques culturelles des québécois*, Québec, IQRC, 1986, pp. 101-106.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1987, (4 vol.), 4751 p.
- OLIVESI, Stéphane, *Introduction à la recherche en SIC*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2007, 332 p.

- OLLIVIER, Bruno, *Observer la communication : naissance d'une interdiscipline*, Paris, Éditions du CNRS, 2000, 184 p.
- PAPY, Fabrice, *Usages et pratiques dans les bibliothèques numériques*, Hermès science, Paris, 2007, 364 p.
- PECCATTE, Patrick, « Une plate-forme sociale pour la redocumentarisation d'un fonds iconographique », in Broudoux, Evelyne et Chartron, Ghislaine (dirs.), *Traitements et pratiques documentaires : vers un changement de paradigme ?*, Actes de la deuxième conférence Document numérique et Société, ADBS, 2008. En ligne : <<http://blog.tuquoque.com/post/2008/09/16/Une-plate-forme-sociale-pour-la-redocumentarisation-d-un-fonds-iconographique>>, consulté le 9 septembre 2009.
- PÉDAUQUE, Roger T. (collectif), *Document et modernités*, 2006. En ligne : <http://rtp-doc.enssib.fr/article.php3?id_article=255>, consulté le 9 avril 2009.
- _____, *La redocumentarisation du monde*, Toulouse, Cepaduès Éditions, 2007, 213 p.
- PERAYA, Daniel, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », *Hermès*, 25, 1999, pp. 153-167.
- PERRIAULT, Jacques, *La logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, L'Harmattan, 2008 [1989], 253 p.
- POLE, Christopher J. et BURGESS, Robert G. (dirs.), *Cross-cultural case study*, New York, Elsevier Science Inc., 2000, 187 p.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, 367 p.
- _____, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, 365 p.
- POULOT, Dominique, « La patrimonialisation à l'horizon d'attente du XX^e siècle », *Téoros*, 21, 2, 2002, pp. 4-9.
- _____, *Patrimoine et modernité*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998, 311 p.
- _____, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001, 223 p.
- QUÉRÉ, Louis, *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, 214 p.
- RAUTENBERG, Michel, « Mémoire et patrimoine dans l'imaginaire collectif », *Mémoire et diversité culturelle*, Strasbourg, Fédération des centres sociaux et socioculturels du Bas-Rhin, 2005, pp. 6-9.
- REBILLARD, Franck, *Le Web 2.0 en perspective : une analyse socio-économique de l'Internet*, Paris, L'Harmattan, 2007, 158 p.
- REBILLARD, Franck et CHARTRON, Ghislaine, « Quels modèles pour la publication sur le web ? Le cas des contenus informationnels et culturels », *Actes du XIV^e Congrès SFSIC*, 2004, pp. 303-310.

- REY, Alain, MORVAN, Danièle et BROCHARD, Marie-José (dirs.), *Le dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2005, (4 v.) 7232 p.
- RIEGL, Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984 [1907], 122 p.
- RIEUSSET-LEMARIÉ, Isabelle, « La médiation éditoriale sur Internet », *Communication et langages*, 130, 2001, pp. 32-46.
- RIFKIN, Jeremy, *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2005 [2000], 395 p.
- ROUILLÉ, André, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, xvi + 704 p.
- , *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie (1816-1871)*, Paris, Éditions Macula, 1989, 549 p.
- SAINT-PIERRE, Diane, « Identité et espace... deux notions au cœur des interventions patrimoniales publiques du Québec et du Canada », Colloque international Identité et espace, Reims, Université Reims Champagne Ardennes, 22-24 novembre 2005.
- SALAÛN, Jean-Michel, « Aspects économiques du modèle éditorial sur Internet », *Communication et langages*, 130, 2001, pp. 47-58.
- , « Documents et numérique », in CURIEN, Nicolas et MUET, Pierre Alain (dirs.), *La Société de l'information*, Paris, La Documentation française, 2004, pp. 201-216.
- SAOUTER, Catherine, *Images et sociétés : le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, 182 p.
- SCHIELE, Bernard (dir.), *Patrimoines et identités*, Québec, Musée de la Civilisation, 2002, 151 + xiii p.
- SCHWEIBENZ, Werner, « L'évolution du musée virtuel », *Les Nouvelles de l'ICOM*, 3, 2004, p. 3.
- SFEZ, Lucien (dir.), *Dictionnaire critique de la communication*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, (2 v.) 1780 p.
- SICARD, Monique, « Du de visu à l'in situ, la production du monument par sa représentation », *Les Cahiers de médiologie*, 7, 1998, pp. 118-135.
- , « Je n'aime pas les châteaux ! Patrimoine et fossé numérique », 2003. En ligne : <classes.bnf.fr/classes/pages/actes/chemins.rtf>, consulté le 12 mai 2009.
- , *La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XV^e-XX^e siècle)*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, 275 p.
- , « L'aura photographique : triomphe ou implosion ? », *Médium*, 5, 2005, pp. 89-102.

- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgois, 1993 [1973], 239 p.
- SOUCHIER, Emmanuël, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie*, 6, 1998, pp. 137-145.
- SOUCHIER, Emmanuël et JEANNERET, Yves, « Introduction. Fonction éditoriale et Internet », *Communication et langages*, 130, 2001, pp. 30-31.
- STIEGLER, Bernard, *La Technique et le temps. Vol. 2 La désorientation*, Paris, Galilée, 1996, 288 p.
- STRAW, William, « Embedded Memories », in ACLAND, Charles R. (dir.), *Residual Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 3-15.
- , « Exhausted Commodities: The Material Culture of Music », *Canadian Journal of Communication* 25, 1, 2000, pp. 175-185.
- TARDY, Cécile, DAVALLON, Jean, et JEANNERET, Yves, « Les médias informatisés comme organisation des pratiques de savoir », *Organisation des connaissances et société des savoirs : concepts, usages, acteurs*, Toulouse, 2007, pp. 169-184.
- TREMBLAY, Gaëtan, « De Marshall McLuhan à Harold Innis ou du village global à l'empire mondial », *Tic&société [en ligne]*, 1, 1, 2008. En ligne : <<http://revues.mshparisnord.org/ticsociete/index.php?id=222>>, consulté le 8 avril 2009.
- , « Réseau de communication, culture et société. Virtualité et matérialité », Réseau de recherche sur la culture au Canada, Congrès des sciences sociales et humaines, Ottawa, 1998. En ligne : <http://ccm.uwaterloo.ca/ccm/documents/colloq98_tremblay.html>, consulté le 3 septembre 2008.
- , « La théorie des industries culturelles face aux progrès de la numérisation et de la convergence », *Sciences de la Société*, 40, 1997, pp. 11-23.
- , « The Information Society: From Fordism to Gatesism », *Canadian Journal of Communication*, 20, 4, 1995, pp. 461-482.
- TREMBLAY, Gaëtan et MOEGLIN, Pierre (dirs.), *2001 bogues : globalisme et pluralisme*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2003, (4 v.) 1682 p.
- TURGEON, Laurier, *Patrimoines métissés, Contextes coloniaux et post-coloniaux*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme/Les Presses de l'université Laval, Paris/Québec, 2003, 234 p.
- VAN HOOLAND, Seth, « Entre formalisation et déconstruction : état de l'art critique de l'application documentaire des ontologies et folksonomies dans le domaine du patrimoine culturel », *Organisation des connaissances et société des savoirs : concepts, usages, acteurs*, Actes du 6^e colloque international du Chapitre français de l'ISKO, Toulouse, 2007, pp. 33-48.

- VEDEL, Thierry, « Les politiques des autoroutes de l'information dans les pays industrialisés », *Réseaux*, 78, 1996, pp. 11-29.
- VIDAL, Geneviève, « Internauts citoyens et consommateurs », in LACROIX, Jean-Guy et TREMBLAY, Gaëtan, *2001 bogues : globalisme et pluralisme. Tome 2. Usages des TIC*, Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval, 2003, pp. 325-339.
- , « Vers les musées numérisés : de la visite à la navigation », *COMMposite*, 98, 1, 1998. En ligne : <<http://commposite.org/98.1/articles/vidal.htm>>, consulté le 16 mars 2009.
- WARESQUIEL (DE), Emmanuel (dir), « Politique de la photographie », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS Éditions/Larousse-Bordas/HER, 2001, pp. 495-499.
- WELGER-BARBOZA, Corinne, *Le patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris, L'Harmattan, 2001, 313 p.
- WILLIAMS, Raymond, *Culture*, Glasgow, Fontana Paperbacks, 1981, 248 p.
- WOLTON, Dominique, *Internet, et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*, Paris, Flammarion, 2000, 240 p.

Rapports, études et publications officielles

- BINDÉ Jérôme (dir), *Vers les sociétés du savoir*, UNESCO, 2005, 232 p.
- BLOCHE, Patrick, *Le désir de France : la présence internationale de la France et la francophonie dans la société de l'information*, Rapport au Premier ministre, Paris, La Documentation française, 1999, 203 p.
- CANADA, *Vers une stratégie canadienne pour l'information numérique*, 2007. En ligne : <<http://www.collectioncanada.ca/scin/index-f.html>>, consulté le 12 décembre 2008.
- , Comité consultatif national sur la culture canadienne en ligne, *Découvrir le Canada : Culture canadienne en ligne*, Ottawa, Rapport à la Ministre du Patrimoine canadien, 2003.
- CURIEN, Nicolas et MUET, Pierre-Alain (dirs.), *La Société de l'information*, Paris, La Documentation française, 2004, 309 p.
- DONNEDIEU DE VABRES, Renaud, « Discours à l'occasion de l'installation du Conseil supérieur de la photographie », 13 février 2006, Ministère de la Culture et de la Communication. En ligne : <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/donnedieu/conseil-photographie.html>>, consulté le 7 octobre 2008.

- DUVERNOIS, Louis, *Pour une nouvelle stratégie de l'action culturelle extérieure de la France : de l'exception à l'influence*, rapport d'information au Sénat n° 91, Commission des affaires culturelles, 2005.
- FRANCE, Service d'information du Gouvernement français, *Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information. Programme d'action gouvernemental*, Paris, La Documentation française, 1998.
- KLIJN, Edwin, et LUSENET (DE), Yola, *SEPIADES. Cataloguing photographic collections*, Amsterdam, European Commission on Preservation and Access, 2004, 48 p.
- , *In the Picture. Preservation and Digitisation of European Photographic Collections*, Amsterdam, European Commission on Preservation and Access, 2000, vi+ 69 p.
- LEVY, Maurice et JOUYET, Jean-Pierre, *L'économie de l'immatériel : la croissance de demain*, Ministère de l'économie, des finances et de l'industrie, Paris, La Documentation française, 2006, 168 p.
- ORY LAVOLLÉE, Bruno, *La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle*, Rapport à M^{me} la Ministre de la culture et de la communication, Ministère de la culture et de la communication, Paris, La Documentation française, 2002, 143 p.
- UNESCO, « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », Paris, 2003.
- , « Document de Nara sur l'authenticité », Nara, 1994.
- « Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel », Paris, 1972.
- « Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites », Venise, 1964.
- « Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques », Athènes, 1931.
- UNION EUROPÉENNE, Commission des communautés européennes, « Recommandation de la Commission du 24 août 2006 sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique », *Journal officiel de l'Union Européenne*, 2006.
- , Parlement européen, résolution « Vers la société de l'information en Europe : un plan d'action », procès-verbal de la séance du 19 septembre 1996, Bruxelles.
- , « Charte de Parme », Parme, 2003.

Articles de presse et billets électroniques

- ADIDAEPP (Association de Défense des Intérêts des Donateurs et Ayants droit de l'ex Patrimoine photographique), « Ex-patrimoine Photographique. Lettre ouverte de Bruno Réquillart à Michel Clément, directeur de la DAPA », 11 décembre 2005. En ligne : <<http://photographie.com/?pubid=103264&secid=2&rubid=9>>, consulté le 18 janvier 2006.
- BOXER, Sarah, « A Century's Photo History Destined for Life in a Mine », *New York Times*, 15 avril 2001. En ligne : <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E04E1D71031F936A25757C0A9679C8B63&sec=&spon=&page_wanted=3>, consulté le 3 février 2009.
- DI MASSA, Cara Mia, « A site worth 70 million words », *Los Angeles Times*, 22 octobre 2006.
- FERENCZI, Thomas, « L'Europe aura sa bibliothèque numérique », *Le Monde*, 14 août 2008.
- FILLOUX, Frédéric, « Flickr, le filon de Getty Images », *Slate.fr [en ligne]*, 23 avril 2009. En ligne : <<http://www.slate.fr/blog/4261/flickr-le-filon-de-getty-images>>, consulté le 24 avril 2009.
- GUILLOT, Claire, « Patrimoine photographique. L'État ne soigne pas son image », *Le Monde* 2, 3 juillet 2008.
- GUNTHER, André, « Le droit aux images à l'ère de la publication électronique », 17 janvier 2007. En ligne : <<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/01/17/272-le-droit-aux-images-a-l-ere-de-la-publication-electronique>>, consulté le 7 avril 2009.
- JAUFFRET, Magali, « Information : à qui profite la révolution numérique ? », *L'Humanité*, 5 septembre 2006.
- ROCH, Jean-Baptiste, « L'expérience Flickr de la Bibliothèque du Congrès. La mise en place du projet Les Organismes Publics », *Télérama*, 11 février 2008.
- ROUILLÉ, André, « Les vérités relatives de la photographie », *ParisArt.com [en ligne]*, édito n°216, 22 novembre 2007. En ligne : <http://www.paris-art.com/art/a_editos/d_edito/numPage/1/Les-verites-relatives-de-la-photographie-216.html>, consulté le 9 février 2009.
- SALAÛN, Jean-Michel, « Éclairages sur la redocumentarisation », *Bloc notes de Jean-Michel Salaün [en ligne]*, 5 mai 2007. En ligne : <<http://blogues.ebsi.umontreal.ca/jms/index.php/post/2007/05/05/25-2-eclairages-sur-la-redocumentarisation>>, consulté le 9 avril 2009.

Sitographie³⁶⁹

➤ Sites des institutions et projets analysés dans l'enquête finale et l'enquête préparatoire :

Archives Normandie (1930-1945), base de données alimentée notamment par les fonds des *Archives Nationales Américaines*, des *Archives Nationales du Canada*, et de l'*Imperial War Museum* de Grande-Bretagne.
URL : <<http://www.archivesnormandie39-45.org/>>.

Bibliothèque et Archives Canada, rubrique « Art et photographie ».
URL : <<http://www.collectionscanada.gc.ca/art-photographie/index-f.html>>.

Bibliothèque nationale de France, rubrique « Les Blogs de la BnF ».
URL : <<http://blog.bnf.fr/>>.

La *Bibliothèque du Congrès* sur *Flickr* (États-Unis).
URL : <http://www.flickr.com/photos/library_of_congress/>.

« Constructing Europe », projet *SEPIA* (Safeguarding European Photographic Images for Access), *Académie royale des arts et des sciences* (Pays-Bas).
URL : <<http://www.knaw.nl/ecpa/sepia/exhibition/index.html>>.

Flickr. URL : <<http://www.flickr.com/>>.

European Visual Archive, projet d'accès en ligne aux collections photographiques des archives publiques. URL : <<http://eva.niwi.knaw.nl/new/about.htm>>.

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, rubrique « Archives photographiques ». URL : <http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/index.html>.

Musée McCord, rubrique « Le studio photographique de William Notman ». URL : <<http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/clefs/expositionsvirtuelles/studionotman/>>.

Musée du Bas Saint-Laurent (Canada), rubrique « Cyber@photo ». URL : <<http://www.mbsl.qc.ca/cybera.php>>.

Musée de la photographie Nicéphore Niépce (France). URL : <<http://www.museeniepce.com/>>.

Paris en image, partenariat entre la Ville de Paris et l'agence de photographie *Roger Viollet*. URL : <<http://www.parisenimages.fr/>>.

³⁶⁹ L'ensemble des URL ont été accédées le 11 septembre 2009.

➤ Sites ressources français, canadiens et européens :

« Actualités de la numérisation », Mission de la recherche et de la technologie, Ministère de la Culture et de la Communication, France.
URL : <<http://www.culture.gouv.fr/culture/mrt/numerisation/fr/actualit/actualit.htm>>.

Portail national *Patrimoine numérique*, Mission de la recherche et de la technologie, Ministère de la Culture et de la Communication, France.
URL : <<http://www.numerique.culture.fr/>>.

Portail du réseau *Info-Muse*, Société des musées québécois.
URL : <<http://www.smq.qc.ca/publicsspec/smq/services/infomuse/>>.

Portail du Réseau canadien d'information sur le patrimoine.
URL : <<http://www.rcip.gc.ca>>.

Europeana, bibliothèque numérique européenne. URL : <<http://www.europeana.eu/portal/>>.

Portail du programme européen *E-Content*. URL : <www.cordis.lu/econtent/>.

Portail du programme européen *European Cultural Heritage Online*.
URL : <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/home>>.

Portail européen *Michael* (Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe).
URL : <<http://www.michael-culture.org/fr/home>>.

Portail du programme européen *Minerva* (Ministerial Network for Valorising activities in Digitisation). URL : <<http://www.minervaeurope.org/>>.

Netcraft, statistiques mensuelles sur l'évolution du Web.
URL : <http://news.netcraft.com/archives/web_server_survey.html>.